BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1957

Sommario

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, G.B. CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ERNESTO G. LAURA - *Direzione e redazione*: Roma, Via Cola di Rienzo, 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, Via Caio Mario, 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1957

Cinema italiano fra due crisi

(Elementi per una storia del neorealismo)

di *FERNALDO DI GIAMMATTEO*

II.

I critici italiani sono sempre stati un poco presuntuosi. Si sentono parte viva di un movimento di idee che nasce con loro e che da loro si esprime con accenti originali. Si ritengono i protagonisti delle vicende di una « cultura cinematografica » che vuol distinguersi dalla cultura in generale e che talvolta ambirebbe camminarle avanti, in posizione di avanscoperta. Pechè? Perchè essi sono bene o male fratelli e figli del neorealismo, movimento culturale innovatore, come abbiamo cercato di chiarire nei capitoli precedenti.

Si può dire, per questo, che vantino gli stessi meriti e lamentino gli stessi difetti nel neorealismo? Non proprio. Paragonati ai protagonisti delle vicende creative, essi hanno meriti minori ed un minor numero di difetti. Comunque, resta il fatto che rappresentano un « blocco chiuso », il quale in genere intrattiene scarsi rapporti con l'esterno. Solo per pochi si può affermare che abbiano una personalità formata prima della cultura e poi dal cinema.

La situazione di « blocco chiuso » — che influisce su tutti — è stata determinata dalla sovrana indifferenza del mondo culturale per i problemi cinematografici. Gli uomini di cultura continuano, nella maggior parte e malgrado ogni apparenza contraria, a giudicare il cinema un « divertimento da iloti »; o, peggio, come una terra di conquista. E' un atteggiamento sbagliato e pericoloso (anche se in genere la produzione cinematografica parrebbe giustificare il disprezzo), perchè in un periodo così « rivoluzionario » come quello del decennio neorealistico nulla sarebbe tanto necessario quanto l'umile sforzo di comprendere, senza preconcetti o complessi di superiorità. Per rinnovarsi si possono impiegare tutti i mezzi, anche il cinema, se in esso scopriamo la voce più viva e originale del nuovo corso della storia. Ma si provi a porre la cultura

accademica e non accademica italiana in contatto con tali verità: al massimo se ne ricava un assenso generico, privo di reale convinzione (basterebbe, per dimostrarlo, il tono della nota lettera di Benedetto Croce a Luigi Chiarini) (1).

L'arte precede la cultura

Questo spiega perchè la cultura cinematografica — il «blocco chiuso » — ha lavorato in una situazione di disagio, ancora maggiore di quello che afflisse gli artisti. A differenza di costoro, infatti, non possedeva una forza (per gli artisti era la capacità creativa, per essi l'intuizione critica e la preparazione intellettuale) altrettanto grande. Altrettanto rivoluzionaria.

E' accaduto tante volte che gli artisti abbiano sopravanzato la cultura, che siano stati più « grandi » — e perciò nuovi — dell'ambiente culturale in cui vivevano. Ma, nel caso del neorealismo, bisogna distinguere fra maggiore grandezza e precedenza. Il fenomeno al quale abbiamo assistito è complesso. Anzitutto, il neorealismo — fatto di creazione artistica — non ha preceduto, ma è stato preceduto dalla cultura cinematografica. L'esigenza di un rinnovamento del cinema italiano in senso realistico fu avvertita dapprima dalla critica cinematografica nell'anteguerra e durante la guerra (le testimonianze migliori del movimento si trovano nelle riviste *Bianco e nero* e *Cinema*, fra il 1937 e il '42). Certe affermazioni « realistiche » di allora nascevano da un doppio ordine di influenze: per alcuni critici si trattava di sviluppare le premesse populistiche del fascismo e di operare quindi entro gli schemi della cosiddetta cultura popolare (la cauta rivolta dei giovani avveniva in nome di una illusoria purezza delle idee « rivoluzionarie », per un ritorno al fascismo delle origini e contro le degenerazioni burocratiche del potere); per altri era invece un modo indiretto di condurre una vera e propria opposizione al regime, sulla scorta di vaghi ideali antifascisti e democratici. Non è possibile separare le due posizioni, come non è storicamente esatto classificare l'intero movimento sotto l'etichetta generale dell'antifascismo. Gli sforzi di quel vivace gruppo di intellettuali si spostavano di continuo dalla

(1) *Bianco e Nero*, anno IX, n. 10, dicembre 1948.

ripetizione di vecchie esigenze demogogiche del fascismo (le quali oggi appaiono altrettanto vuote quanto il cinema evasivo, provinciale e ottimistico ispirato dal governo) alla intuizione di un'altra realtà culturale, più vera e civile, che il regime aveva tentato di stravolgere per i suoi fini.

Il solo punto in cui confluivano, abbastanza chiaramente, le due posizioni era la richiesta di un cinema più italiano — più « nostro », si diceva — che rispecchiasse meglio le caratteristiche nazionali delle masse e degli individui. Non si nega che l'obiettivo fosse già stato intravisto dagli artisti stessi (per esempio da Blasetti con *Sole* - 1928) o che fosse proprio in quegli anni inquadrato dai tentativi di alcuni registi (oltre al Visconti di *Ossessione* e al Blasetti di *Quattro passi fra le nuvole*, ricordiamo il Poggioli di *Sissignora* e *Gelosia*, il Franciolini di *Fari nella nebbia*, il Baffico di *Terra di nessuno*, il Ballerini di *Piccolo Hotel*, il Palermi della *Peccatrice*, il De Robertis di *Uomini sul fondo*); si vuol dire soltanto che fu la cultura cinematografica ad organizzare uno stato d'animo diffuso, precisandolo in una serie abbastanza coerente di idee e di aspirazioni. Fu attraverso la cultura che il cinema italiano prese coscienza della necessità — e dei modi auspicabili — di un rinnovamento.

Quando — sul finire della guerra e nel pieno della Resistenza aperta al fascismo — si giunse alla maturazione dei temi neorealistici, la forza creativa degli artisti ebbe il sopravvento. Chi su quella strada era stato preceduto dalla intuizione critica della cultura, realizzò nelle opere il programma concreto del nuovo cinema e impresse una lucidità perfetta alle idee faticosamente teorizzate. Non solo, ma vi aggiunse un suo apporto originale, quello in cui consiste la validità autentica del neorealismo (la fusione dell'impegno di documentare democraticamente la realtà italiana con la scoperta di un nuovo linguaggio espressivo). Qui l'arte fu più grande della cultura. La cultura, che l'aveva preceduta e preannunziata, non seppe tenere il suo passo. La critica cinematografica denunciò un respiro più corto e orizzonti più limitati. Se si leggono le prime sue reazioni ai film dell'immediato dopoguerra si incontrano espressioni quasi ingenue di meraviglia, insieme ad un penoso e vano sforzo di definire il neorealismo. Ma come definirlo?

Una definizione che tarda a venire

« Il poeta — scrisse Pavese nel 1950 — inventa, comprende e passa oltre. ma non c'è da scherzare nemmeno per lui. A ogni svolta del suo lavoro, della sua conquista, lo attende il pericolo della Capua letteraria. Uno può sempre farsi epigono di se stesso: cedere alla tentazione di fermarsi più del lecito e sfruttare il paese già conosciuto e conquistato. E il tragico è questo: che mentre a un letterato non occorre esser altro che letterato, un poeta dev'esser *anche* letterato (cioè colto, secondo il suo tempo) e dominare con mano ferma questo groviglio di abitudini e compiacenze che è la sua letteratura » (1). Una Capua letteraria di notevole gravità ha infiacchito i poeti del neorealismo, e fra le tante ragioni che spiegano il fenomeno possiamo mettere la relativa inefficienza della critica. Nessuno ha detto loro che stavano sfruttando un paese già conosciuto e rovistato sin negli angoli più riposti. La critica, immersa in una passionale partecipazione alle alterne vicende del cinema piuttosto che intenta ad esaminare i motivi neorealistici, preferì svilupparsi sul piano del dibattito ideologico, con prevedibili conseguenze. Gli artisti ricevettero inviti e pressioni molto sovente; indicazioni utili assai di rado. Li si lasciò impigrire mentre si credeva di pungolarli.

Del resto, per tentare di definire il neorealismo la critica doveva prima ridefinire se stessa. Ciò produsse quel dibattito sulla « revisione dei metodi critici » che, provocato dall'accenno di un critico della seconda generazione (Guido Aristarco), s'insinuò in breve dappertutto, monopolizzando a volte l'intera capacità di analisi della cultura cinematografica. Una storia del neorealismo dovrà tenerne esatto conto. Le linee dominanti di quella « revisione » si concentrarono su un terreno neutro, aperto — separatamente o contemporaneamente — all'idealismo crociano (e gentiliano in sottordine) e al marxismo. Croce, Gramsci e Lukasc furono i poli di maggiore attrazione. In un secondo tempo si fecero assaggi in altre direzioni meno battute, ora verso l'esistenzialismo, ora verso lo spiritualismo, ora verso il pragmatismo, ma con mediocri risultati.

Il dibattito, spesso caotico e inconcludente, affrontò solo due temi: il rapporto fra arte e realtà, e il valore specifico dell'opera

(1) *La letteratura americana e altri saggi,* (Einaudi), pag. 330.

d'arte. Sarebbe troppo lungo, in questa sede, ripercorrere l'itinerario compiuto. Quel che serve è stabilire che, sotto la spinta di una radicale insofferenza verso qualsiasi genere di formalismo e per il bisogno di giustificare anche da un punto di vista estetico il valore della nuova realtà democratica e popolare, si formò una corrente di critica — come si disse — « impegnata », pronta a cogliere il significato dei contenuti ma poco sensibile ai problemi del linguaggio e dello stile. Ne derivò che tutte le definizioni escogitate per fissare le caratteristiche proprie al neorealismo si imperniavano sugli aspetti morali, o ideologici, o politici in esso presenti. Per curiosa, e necessaria, conseguenza anche i tentativi di definizione spiritualistica del nuovo cinema italiano insistettero sugli stessi temi, e si risolsero in atteggiamenti esterni al centro del problema o si concentrarono sui presupposti morali che sorreggevano l'opera degli artisti.

La direzione di queste ricerche non poteva dirsi sbagliata. Ma non si giunse fin dove sarebbe stato necessario giungere, per ottenere che le ricerche fossero utili. Una cultura intimamente partecipe alle sorti del neorealismo non si sarebbe fermata all'esame del rapporto fra arte e realtà ma avrebbe anche indagato sui modi di interpretazione artistica della realtà stessa. Data una certa realtà italiana (il dopoguerra con i suoi problemi, individuali e sociali, pratici e morali), importava studiare quali fossero le vie più adatte — più storicamente vere — per trasferirla, caso per caso, nell'espressione artistica. Dire che occorreva essere realisti, significava poco. Meglio sarebbe stato dire anche con quali mezzi lo si doveva essere, quale tipo di linguaggio si doveva adottare per corrispondere ai bisogni degli spettatori. Solo in questo modo si sarebbe potuto definire il neorealismo.

Zavattini come critico

Così accadde che gli artisti andarono da una parte, e la cultura da un'altra. L'unità del movimento, proclamata in ogni occasione, si rivelò fittizia. Certo, non spettava alla cultura il compito di elaborare una poetica, ma le spettava senza dubbio la responsabilità di preparare il terreno sul quale gli artisti si sarebbero mossi. Non facendolo, lasciava che i furbi camuffassero per realismo anche i rottami di vecchie poetiche praticamente inservibili.

Potrà sembrare un paradosso, ma vi fu un uomo che avvertì questo bisogno, e non era un critico. Era un artista, che si sforzava di dimenticare il suo caso personale — la sua poetica — per scoprire qualche linea di condotta utilizzabile da tutti. Fra le molte idee che uscirono confuse dalla sua mente per troppa passione (com'era naturale in un uomo come lui), troviamo alcuni spunti di sicuro interesse. Quando non scambiò la sua personale poetica con le esigenze generali ma riuscì a staccarsi dalle opere che andava via via componendo, Zavattini divenne un critico efficacissimo. Si creò persino un metodo, tutto suo particolare. Esordiva quasi sempre con ovvie constatazioni e a poco a poco, procedendo sul filo di una disarmante naturalezza, introduceva nel discorso le sue novità.

E' sufficiente un esempio solo, esaminato con attenzione. « L'artista — disse in un'intervista del 1954 — non deve partire dall'arte ma deve partire dalla vita. In questo senso: che deve partecipare ai fatti collettivi, deve avere la volontà di parteciparvi, e non — come si è sempre detto — di rappresentarli solamente. Più si arricchisce di questo suo civismo, più egli rappresenterà dei fatti che contribuiranno alla formazione della società. L'artista non è in vacanza, e allora rappresenterà una vita non in vacnaza. Qualcuno può dubitare che venga fuori una rappresentazione noiosa, meno divertente di quelle di una volta. Certo che per una mentalità ancorata al passato questo dubbio può essere fortissimo, ma se si entra nel concetto che davvero stiamo esplorando l'uomo del tessuto sociale, ci divertiremo in questa esplorazione; parlo proprio di divertimento, quello che sta tanto a cuore dei produttori, per esempio. Tutte le inchieste che viene voglia di fare, da quella su una città a quella su un individuo, sono inchieste che col crescere della nostra coscienza ci dànno un divertimento enorme (voi vedete che i giovani hanno sempre bisogno di un divertimento che sia confezionato, mentre man mano che si va avanti con gli anni, diventano divertimento anche cose che sono proprio della vita: come una passeggiata, una conversazione ecc.). Questo per indicare che, col farsi più virile, la coscienza civica sarà in grado di trovare veramente spettacolare tutto ciò che deriverà da questa esplorazione umana diretta. Ancora oggi una quantità di gente che noi conosciamo se la cava dicendo "ma io sono un artista". Sembra una frase di tempi remoti, invece la udiamo oggi sulla bocca di grandi artisti. Essi restano grandi artisti, noi ammiriamo le loro opere, e molte di esse sono state utili,

ma non hanno contribuito in quella maniera massiccia definitiva rapida al mutamento della società in cui avrebbero potuto contribuire se invece di fatti sporadici ci avessero offerto un insieme di opere, in tutti i settori, spinte da questa esigenza civica. Lo so: si pensa subito all'arte che diventa schiava delle dittature, che diventa didattica nel senso più propagandistico della parola, ma io non riesco a capire come da un arricchimento umano, cui dà origine questo bisogno di partecipazione, possano derivare delle opere sacrificate » (1).

Questo non è il solito ritratto dell'artista « impegnato ». Zavattini, contraddicendo addirittura i risultati delle sue opere (che nascono da una ispirazione intimistica, patetico-ironica), propugna la necessità di un puro e semplice rifiuto dell'arte. Un rifiuto metodologico, come punto di partenza e come ambizione cosciente dell'uomo di cinema. In una cultura accademica e sospirosa quale la nostra, dove l'ansia dell'ineffabile ha sempre ostacolato l'interesse per lo studio della realtà in ogni settore, la posizione di Zavattini è condannata, per ora almeno, all'isolamento.

Che ha fatto di tanto eccezionale? Nulla, a pensarci bene, se non presentare un piano di lavoro opposto a quello che la cultura cinematografica adottò concorde fin dall'inizio. Ad una ricerca astratta dei motivi che potrebbero giustificare una estetica del realismo egli ha sostituito l'impegno di cercare nella pratica, dal basso, i mezzi per trasferire la realtà nella struttura spettacolare del film. Nessuna preoccupazione per l'arte: anche per lui, come per Grierson, l'arte non è la cosa più importante. Implicitamente, egli ritiene che sia un errore muovere dall'estetica per scendere alle opere: prima si tratta di costruire, se è necessario anche fuori del terreno estetico, avendo piena fiducia nel proprio lavoro e smettendo una volta per tutte i romantici abiti dell'artista. Porsi davanti alla realtà in veste di artista, per Zavattini è già sbagliato. I film non saranno opere d'arte ma documenti, inchieste, saggi? Poco male. Anzi, benissimo. E' proprio quello che ci occorre.

(Si comprende facilmente che questo sarebbe stato uno dei modi più seri per creare una cultura di carattere popolare, lasciandoci alle spalle le prevenzioni romantiche, accademiche e falsamente poetiche di tanta cultura borghese. Ma, essendo le cose andate in

(1) *Rassegna del film*, n. 21, giugno 1954.

modo diverso, occorre adattarsi alla situazione, giacchè a forzarla innaturalmente si rischia di sfasciare tutto. Ecco il motivo per cui oggi conviene insistere sulla via borghese del cinema italiano, visto che la cultura non ha creato altre basi su cui lavorare).

Film popolare e industria cinematografica

L'amore per l'arte ha sempre offuscato l'amore per la realtà. L'estetica idealistica di cui è imbevuta la nostra cultura tende a confinare l'opera d'arte in una specie di sopramondo, regno della perfezione e del genio. Il critico, nella tenace ricerca di una distinzione fra poesia e non poesia, si allontana inconsapevolmente dai problemi più grossi e si rifugia anch'egli nell'aria rarefatta che avvolge soltanto le cose belle. Perde di vista gli infiniti legami che uniscono l'opera d'arte — la poesia — con i film comuni — la non poesia — e con l'ambiente (industriale, politico, psicologico) dal quale essa è nata. Inseguendo il fantasma dell'eccezionale, trascura la corposa evidenza della vita quotidiana, del tessuto umano e sociale che fornisce la materia prima alla cultura di una nazione.

Negli anni più recenti, quando cominciò a profilarsi la seconda crisi, si è molto discusso del film popolare. Constatato che non si trovavano motivi di interesse tanto forti per attrarre l'attenzione degli spettatori, si affermò che il neorealismo aveva fallito il suo compito fondamentale: tentando di essere popolare nei temi e nella sostanza, non aveva saputo essere popolare anche all'esterno, nella diffusione. Un ragionamento ineccepibile, ma non esauriente. La limitata diffusione, o comunque l'interesse solo epidermico e transitorio suscitato durante gli anni migliori, potrebbero anche costituire la prova del nove della sua sostanziale « impopolarità ». Però, costituiscono soprattutto la prova che la cultura cinematografica ha trascurato di compiere sino in fondo il proprio dovere. Oggi ce ne avvediamo, e cerchiamo di porvi disordinatamente rimedio (fioriscono da ogni parte, per esempio, le inchieste fra il pubblico, le analisi statistiche, gli studi economici), ma con ogni probabilità è troppo tardi.

Se il cinema italiano moderno era all'inizio un corpo vivo — e lo era, come i fatti dimostrano — sarebbe stato necessario considerarlo in quanto tale. Prima di sezionarlo, dividendo puntigliosamen-

te poesia da non poesia, sarebbe stato bene esaminarlo come un tutto, nella sua organizzazione, nei suoi rapporti con il paese, nella struttura mentale dei suoi autori (i più grandi come i più piccoli), nel meccanismo della sua esistenza minuta. Si sarebbero allora analizzati con molta cura quei film medi e minimi che di un cinema rappresentano il nucleo e ne assicurano, quando siano robusti, la continuità. Anche la continuità culturale. Nell'anno di *Paisà* (1946) apparvero film come *Amanti in fuga, L'Apocalisse, Monteccassino, Malacarne, Uno tra la folla, Biraghin, Fatalità*. Nell'anno di *Ladri di biciclette* (1948) videro la luce non solo *In nome della legge, Amore e Il mulino del Po,* ma anche *L'eroe della strada, La sepolta viva, Monaca santa, Voragine, Totò al giro d'Italia, I contrabbandieri del mare*. Il 1951 fu l'anno di *Umberto D.* e di *Roma ore 11*, e insieme l'anno di *Anema e core, Messalina, La grande rinuncia, I due derelitti, Quattro rose rosse, Accidenti alle tasse, L'ultima sentenza*. Potremmo continuare nella documentazione se non fosse, oggi, del tutto inutile.

Un'industria che accanto alle poche opere d'arte fabbrica questi film, si orienta verso un tipo di spettacolo ricreativo con precise caratteristiche nazionali, da cui la cultura non può prescindere nemmeno quando si appresta a definire la poesia. E' vero che contro l'idealismo scoppiò una frenetica rivolta nel dopoguerra: così si è, perlomeno, sempre creduto. Ora viene il sospetto che fosse una ribellione assai blanda, spaventosamente inerte e confusionaria. Il marxismo, per esempio, cercò di sostituire ai criteri idealistici nuovi criteri per separare poesia da non poesia (e fu proprio questo l'elemento che si dimostrò insostituibile), ma non tentò mai seriamente di uscire dai confini dell'estetica: il rumore che fece, nel corso di simili operazioni, fu grande; i risultati appena sufficienti o negativi. Rivelatisi del tutto sterili i conati spiritualistici nell'oppisizione all'idealismo su questi temi, si sarebbe forse potuto utilizzare proficuamente il pragmatismo, che qualche settore della cultura italiana andava riscoprendo. Senonchè la mancanza di contatti fra il cinema e l'esterno frustrò subito l'impresa: i saggi di John Grierson, che rappresentavano una buona applicazione del pragmatismo al cinema, non furono nemmeno letti. L'unico pragmatista senza saperlo, fu nel suo tormentato isolamento, Zavattini. (Inutile aggiungere che, negli ultimi tempi, si è cominciato a risalire la corrente. Questa è storia recentissima, fa già parte della seconda crisi).

Ciò che non è stato fatto

Abbiamo in Italia esempi di polemisti vigorosi (Chiarini) che dedicano ai problemi morali e sociali un'attività saltuaria, negli intervalli fra i saggi di carattere estetico; oppure di giornalisti e scrittori che amano le divagazioni ironiche sugli aspetti di costume della vita cinematografica (Marotta, Flaiano ecc.); oppure di storiografi che maneggiano con finezza gli strumenti della sociologia (Viazzi). Non abbiamo invece nè moralisti che indaghino nel costume nazionale nè studiosi di sociologia, di psicologia e di antropologia che rivolgano la loro attenzione scientifica al fenomeno cinematografico. Tali interessi sono, peraltro, abbastanza estranei alla cultura italiana perchè si possa pretendere di crearli dal nulla sotto l'influenza del cinema. Per ora non c'è altro da fare che constatarne la mancanza e, man mano che il tempo passa, la sempre maggiore necessità. Con questo si rafforza anche la convinzione che il neorealismo sia stato un rinnovamento di qualità soprattutto creativa, poco attrezzato per mettere salde radici nella cultura circostante. Le lacune della cultura confermano l'ipotesi che si tratti di un luminoso episodio artistico con la tendenza ad esaurirsi in se stesso: quanto meno in un primo momento.

Tutto si giustifica e si spiega. La rivoluzione culturale compiuta d'istinto dal neorealismo ha prodotto alcune opere d'arte, mantenendosi — in perfetta coerenza con la tradizione e la mentalità nazionali — circoscritta all'arte. Al principio parve che così non fosse: la rivoluzione ebbe i caratteri di un movimento innovatore assai più ampio di quel che poi sarebbe divenuto. Erano gli anni dell'euforia, quando si pensava che tutto un mondo stesse per trasformarsi, annientando accademia e intellettualismo, tradizioni provinciali ed eccessivi compiacimenti estetici e mortificante conformismo politico. Al contrario, non se ne fece nulla. O quasi nulla. Sono rimaste le opere d'arte, l'ambizione di essere artisti (e, nella critica, di scoprire gli artisti). Sono rimasti gli italiani, insomma, con le loro antiche divisioni in settori chiusi, in popolo e intellettuali, in cultura e cinema, in divertimento fine a se stesso (e perciò diffuso e paternalistico) e in opere d'arte riservate ai pochi.

Vi è stata scarsa capacità di collaborazione. Chi scopriva mondi nuovi — fosse artista o uomo di cultura — lo faceva più per se che per gli altri, inebriato della propria sensibilità piuttosto che com-

mosso per il consenso ottenuto. Trascorso il primo periodo dell'entusiasmo e della vitalità creatrice, gli artisti si sono trovati a lavorare nel buio. Hanno infilato una serie cospicua di equivoci, hanno ceduto ai sentimentalismi trascurando i sentimenti, hanno cercato di sopravvivere puntando ogni loro carta sulle « storie » tradizionali, hanno ripiegato sull'antico, paghi — nei casi più felici — di una nobile commozione senza problemi. Ma crediamo davvero che avrebbero potuto fare diversamente — a parte le capacità personali — quando la cultura, in luogo di guidarli, offriva loro gli aridi risultati delle sue esercitazioni intellettualistiche, altrettanto invecchiate e tradizionali che il sentimentalismo cui quelli si ispiravano? Anche i geni in una simile atmosfera si esauriscono, e possiamo immaginare che accade ai sottogeni in vena di naturale presunzione. E non diciamo nulla di coloro che geni non sono e non si presumono (gli autori dei film medi e minimi, per intenderci), i quali avrebbero avuto più di tutti bisogno di una paziente illuminazione. Nelle loro mani, in fondo, sta la garanzia della stabilità (e dell'interesse umano, beninteso) d'una produzione cinematografica non avventurosa. Al loro livello dovrebbe esistere, più che altrove, la possibilità di una collaborazione effettiva fra cinema e cultura.

Siamo ancora lontani da ciò. Durante il periodo che si è concluso sono venute in luce, d'altra parte, tutte le contraddizioni latenti nella cultura italiana, e forse per la prima volta, da cinquanta anni in qua, si è visto chiaro. Anche quel che il neorealismo non ha fatto, è importante.

— Nell'articolo precedente — *Bianco e Nero*, anno XVII, n. 11-12 (novembre-dicembre) — un errore tipografico fra la prima e la seconda riga della pagina 9 ha reso incomprensibile una frase. La quale va letta in questo modo: « Così, non si poteva parlare a ragion veduta, storicamente, di uno Zavattini, o di un Visconti, o di un Castellani, o di un Fellini, perchè il gioco era ancora in corso. Oggi, invece il gioco è fatto, intendendosi ecc. ».

Humphrey Bogart volto dell'America amara

di TINO RANIERI

I mitra del contrabbando d'alcool che crepitano sullo schermo nei primi film sonori, al tempo della crisi, sono per Hollywood il segnale di un passaggio di consegne non più differibile. Volti, voci e idee vanno revisionati. E' questo il momento di una nuova drammaturgia che si profila nel film americano e sposta l'avventura cinematografica dagli aperti spazi al centro delle metropoli e ad una forma di contemporanea barbarie, il gangsterismo. Conseguentemente cambiano aspetto nella stessa direzione, molti cavallereschi protagonisti della prima fase hollywoodiana: gli eredi di Valentino, i Novarro, i Gilbert, per assumere quello di tormentati campioni d'una più attuale giornata. Così volti foschi e un poco misteriosi — l'irsuto George Bancroft, la scalcagnata faccia di Paul Muni, un giovanissimo « vilain » che si chiama Clark Gable — segnano la transizione e l'avvento dell'impero dei « gangsters » nella storia del cinema.

Humphrey Bogart, trentenne, esordisce nella medesima epoca in piccole parti prive d'importanza. Ha già dietro di sè lunghi anni di tirocinio teatrale, ma disordinato e, anche qui, senza gloria. Tuttavia non saranno stati anni inutili; gli hanno insegnato, con i primi rudimenti di un mestiere che si fa via via più sostanzioso e compatto sullo schermo, anche la modestia. E questa è la sua seconda virtù, che non lo abbandonerà neppure in piena fama. Comunque, è erroneo ritenere che Bogart abbia debuttato nel genere « gangster ». Si tratta da principio d'insignificanti film di vario tipo, che non lo pongono nella giusta luce. Occorrerà anzi un successivo rilancio da Broadway per il colpo di fortuna: Broadway cerca un attore per la parte di Duke Mantee nella nuova commedia *La foresta pietrificata* di Sherwood. Mantee è un « gangster », ma ben di-

verso da quanti il cinema aveva nel frattempo illustrato con epica alquanto volgare o in chiave satirica. Si tratta di un fuorilegge malato, che funge da coscienza-specchio per il poeta maledetto Allan Squier. Nella commedia quest'ultimo, l'intellettuale sopravvissuto nella foresta d'alberi morti che è il cimitero delle civiltà, ravvisa nell'uccisore bruto un altro condannato, l'« ultimo grande apostolo di un incallito individualismo »; ma più inselvatichito e inconsapevole, quindi doppiamente accusatore. La fortuna della duplice allegoria si rivelerà in pratica, meglio che nell'invenzione di Sherwood, nella magnifica antitesi dei due attori prescelti: Leslie Howard, che è Squier, e Bogart che si dimostra un Duke Mantee eccezionale, perfettamente calato nelle volute del personaggio oltre l'apparente impenetrabilità del volto di ghiaccio e delle rozze frasi spietate. In quella prima prova, altamente significativa, si matura già l'uomo destinato ad essere il massimo « desperado » (il termine è preciso) della storia del cinema americano. Lo confermerà il film tratto da *La foresta pietrificata* che per la prima volta pone in evidenza la singolare maschera di Bogart ai pubblici di tutto il mondo.

Poiché il film di Archie Mayo (1936) resterà per qualche tempo un fatto isolato nella carriera dell'attore, giova soffermarsi ancora un momento sull'importanza peculiare che riveste, in questa fase formativa, appunto la sua maschera, o piuttosto la sua esclusiva presenza fisica. Il genere « gangster » annovera diverse di tali rivelazioni, che avvertono il concretarsi di una nuova, pensosa personalità attraverso un tic dell'occhio o un modo di camminare. Dopo Duke Mantee, Bogart non è certo un attore celebre, ancora: ma a chiunque sia del mestiere, non sfugge che egli rappresenta già una grande trovata. Evidentemente non diverrà mai « star », secondo il senso abusato e idolatrico che si attribuisce alla qualifica specie in quegli anni. E' brutto, già un po' pesto, e guarda la gente come se uscisse veramente da qualche foresta pietrificata. Sul piano dell'eroe (la prima casa che lo scritturò, la Fox, mirava a farne il suo Gable) nulla da tentare. Lo stesso campo del « gangster-film » lascia in dubbio: si sa che il cinema, di massima, tratta l'argomento con il dinamismo di « western » in borghese. I suoi beniamini sono Edward G. Robinson, James Cagney: banditi senza malinconia. Bogart non somiglia a nessuno di loro. Non somiglia — e questo imbarazza sommamente Hollywood, avvezza ad etichettare ogni nuova scoperta — a nessuno che abbia fatto del cinema, prima.

Lascia indovinare un personàggio curioso, fatto di gravità, d'ironia e di solitudine: tre elementi sui quali è pericoloso costruire dei film. A nostra memoria, un solo attore americano del decennio precedente mostrava con lui, non unicamente nello stile di recitazione ma anche nel fisico, una relativa affinità: ed era Milton Sills, ora caduto nel più profondo oblio, ma tra il '20 e il '30 (anno in cui morì) grandemente popolare. Aveva lo stesso rigore e la stessa contenutezza; fu, purtroppo, condannato a mediocri film. Ma chi ricordi, ad esempio, *Il lupo dei mari* (« The Sea Wolf », 1930) saprà a quale genere di concordanza ci riferiamo accomunandolo per un momento a Humphrey Bogart.

La tacita opposizione dell'attore allo schema non scoraggia la produzione. Le vie del cinema sono tante; del resto, negli stessi anni certa narrativa minore (Dashiell Hammett in testa) suggerisce sotto specie poliziesca un nuovo stampo di protagonista, che forse presenta caratteristiche non lontane da quelle di Bogart. E circa nello stesso periodo, intorno al 1937, la Casa che lo tiene sotto contratto, la Warner Bros., intensifica un piano di lavoro cui non sono estranee le direttive rooseveltiane del « New Deal ». Fanno parte di quest'attività le lunghe serie di film giudiziari, carcerari, o imperniati su urgenti riforme sociali in varie categorie operaie; i soggetti polemici sul contrabbando di valuta, sulla corruzione nei ranghi della polizia federale, sulle organizzazioni sindacali disoneste. Scrittori come Dalton Trumbo e Albert Maltz collaborano ai soggetti. A questo cinema Humphrey Bogart mostra d'appartenere più da vicino; ma vi sarà ammesso soprattutto come personaggio « spiacevole », come eterno antagonista. Anche qui, il cinema persegue i propri sistemi, in cui i mezzi termini non sono visti di buon grado. Bogart è l'ex-Mantee, dunque il malvagio perfetto, da contrapporre agli eroi perfetti. *Le belve della città* (1936) e *L'uomo di bronzo* (1937) costituiscono gli esempi più vistosi di tale periodo, almeno tra i film giunti in Italia, mentre *Le cinque schiave* (1937) infrange momentaneamente la regola, schierando Bogart a tutore della legge, in una sommaria ma avvincente requisitoria contro i famigerati circuiti delle case di prostituzione allora gestiti dal « gangster » Lucky Luciano. Ma è specialmente *Strada sbarrata*, sempre nel '37, a riaccendere l'interesse sulla prestazione di Bogart e sulle sue maggiori possibilità; ed è anche la prima volta che un regista d'una certa influenza (William Wyler) si preoccupa di ricercare in lui le ragioni

Una delle ultime immagini di Humphrey Bogart.

BOGART
« MINORE »

ANGELS WITH DIRTY FACES (Angeli con la faccia sporca, 1938).

CASABLANCA (Casablanca, 1942).

DEAD RECKONING (Solo chi cade può risorgere, 1947).

The African Queen (La « Regina d'Africa », 1952).

The Caine Mutiny (L'ammutinamento del « Caine », 1954).

The Caine Mutiny (L'ammutinamento del « Caine », 1954).

We're No Angels
(Non siamo angeli, 1955).

The Desperate Hours (Ore disperate, 1955).

The Harder They Fall (Il colosso d'argilla, 1956).

d'una tensione psicologica così suggestiva e comunicativa. Il combattente infelice che è nel profondo del nucleo drammatico di Bogart ha modo di manifestarsi finalmente con impressionante incisività d'accento; sotto la pelle venduta del « ganster » c'è l'umiliato e l'offeso, c'è, comunque, un uomo. Dietro al bandito esistono ora delle cause.

Una valutazione progressiva nello sviluppo artistico di Humphrey Bogart è per noi particolarmente difficile, a motivo degli anni del cosiddetto « monopolio » e della guerra che hanno troncato bruscamente l'arrivo delle pellicole americane, restituiteci poi nel 1945 alla rinfusa, senza la minima considerazione di data o di qualità. Si pensi che anche film come *Le cinque schiave* o *Strada sbarrata* sono giunti da noi dieci anni dopo la loro uscita. L'arco della carriera di Bogart, di conseguenza, s'interrompeva per gli spettatori italiani all'epoca dell'incontro di Monaco. Ma anche questo non è senza interesse, giacchè lo avvicina, senza troppo sforzo, agli altri rari nomi di allora che formavano la « scoperta dell'America »; e possiamo vedere, sebbene i suoi film lo abbiano quasi sempre taciuto, di quale America egli possegga il segreto. Gli aviatori di Faulkner parlano come lui; e come lui si muovono anche gli uomini della *Battaglia* di Steinbeck. Bogart appartiene a quella faccia della luna. Fino da allora, nella gran massa dei suoi film deteriori, anche quando ha il volto più immobile ed inespressivo, sembra che debba comunicarci una cosa importante: « che il cinema, di solito, mentisce ». Nella muta confidenza, nella fatalistica ironia dei suoi personaggi, sta il grande fascino che Bogart stabilisce con gli spettatori.

E' principalmente durante il tempo della guerra che questa funzione di figura « a rettifica » ha modo di dare risultati inaspettatamente buoni. Bogart non si è staccato dai soggetti criminali, ma è passato al ruolo di protagonista e si scrolla di dosso, da film a film, il marchio di « gangster »-paradigma che gli si voleva mantenere a termine indefinito. Soltanto questa dimensione falsa gli pesa, non certo — come si è scritto — il personaggio del fuorilegge in sè: sarebbe cosa incongrua. L'uomo ribelle alla società, il « gangster » dialettico, rimane sempre nel suo temperamento, fino alle ultime interpretazioni: *Ore disperate* (1955) potrebbe insegnare molto in proposito; la « rispettabilità » della casa di Fredrich March, ostentata di fronte ai tre evasi dal penitenziario, è un dato estrema-

mente interessante. Ma già nel 1941, qualche film minore chiarisce efficacemente l'evoluzione del personaggio. Pensiamo a *Una pallottola per Roy,* di Raoul Walsh: opera poliziesca di ragguardevole polso, grazie anche allo scrittore W. R. Burnet (per il soggetto) e a John Huston (per la sceneggiatura). Come sempre nei temi di Burnet, non si mira alla catilinaria contro il brigantaggio, ma a rispecchiare nella condizione umana dei fuorilegge più o meno « storici », le ragioni più vaste di tempo e d'ambiente che avevano portato l'individuo al delitto e alcune città sotto il terrore. Al « gangster »Roy Earle lo sceneggiatore Huston conferisce un esatto peso umano e una coerenza non dubbia anche negli intermezzi meno accettabili, che sono quelli relativi all'affetto di Roy per la ragazza invalida e la sua famiglia; e Bogart impersona Roy con grande bravura e sorprendente ponderatezza, accentrando nel film, *in nuce,* tutte le risorse che ritorneranno, successivamente, nei suoi personaggi più impegnati. Con Roy Earle la sua fisionomia per il decennio seguente è già fissata. E nulla cambia se le esigenze del cinema bellico lo sospingeranno ancora verso film come *Sesta colonna* (1941), dove il modulo Bogart sembra essere al centro di un compromesso: il « gangster » che combatte contro il nazismo non è più « gangster », poichè esistono vari gradi d'inciviltà. Bogart con i suoi sicari sventa un piano di sabotaggio spionistico, e si rifà una vita. Non occorre dire che tesi e dimostrazione sono d'una plateale faciloneria. Viene in mente per analogia il più recente *Mano pericolosa* (« Pick-up on the South Street », 1953) con Widmark, dove il concetto è portato a più guaste conseguenze, prospettando l'assoluzione per il « gangster » che combatte il comunismo.

Il nome di John Huston, che abbiamo fatto sopra, e altri pure collegati alla filmografia di Bogart (Delmer Daves, Robert Rossen) parlano intanto di un fecondo rinnovamento di quadri in talune sfere del film americano. Anche qui non è naturalmente casuale il fatto che questi uomini si siano trovati per la prima volta vicini proprio nell'orbita di un attore che si faceva via via più indicativo e indipendente; la comunanza d'interessi è chiara, la vocazione è concorde. Per primo Huston avallerà tale svolta con *Il mistero del falco* (1941), in cui sotto spoglie « gialle », il senso della caccia e dell'avidità senza speranza trovano una illustrazione bizzarramente spregiudicata. Nel *Mistero del falco* Bogart dà uno dei migliori saggi della sua attività: ora egli è perfettamente a fuoco. Ha tro-

vato la sua materializzazione più plausibile in quel misterioso « uomo sul rasoio » che è il detective privato della letteratura nera: un individuo che non è nè bene nè male, e si batte molte volte su entrambi i fronti. Sam Spade nel *Mistero del falco,* e più avanti Philip Marlowe nel *Grande sonno* (1946) costituiscono la discendenza civilizzata di Duke Mantee: tra gli avventurieri moderni, gli ultimi razionali paladini dell'individualismo, uomini soli a difesa di uomini soli: con distacco e senza solidarietà, col cinismo di chi si accinge ad una battaglia impossibile. Bogart ha il volto ideale per questo « eroe necessario », come lo chiama il romanziere più ingegnoso del filone, Raymond Chandler, creatore di Marlowe; e bene si possono attagliare a lui le parole con cui Chandler legittima l'opera di Marlowe: « Se esistessero abbastanza persone come lui, il mondo sarebbe un luogo sicuro per vivere, senza tuttavia diventare troppo noioso perché valga la pena di viverci ».

Ma esponenti più alti dell'« intelligenza » americana hanno, negli stessi anni, rapporti con Bogart. Accade nel 1944, allorchè Hawks realizza per lo schermo *Avere e non avere* di Hemingway (*Acque del Sud*) e Faulkner interviene nel lavoro di sceneggiatura. E' una confluenza forse incidentale, ma inevitabile; lascia una traccia sensibile. E' noto il giudizio espresso in quell'occasione da Hemingway (« Bogart ha il volto d'uomo più interessante che io abbia mai conosciuto »). Anche se il film, per contingenti motivi commerciali, sarà poi molto meno d'un capolavoro, è da allora che l'attore perverrà alla sua chiarificazione completa, e si avvierà, tra il '47 e il '54, verso un gruppo d'opere di grande prestigio. In realtà, è proprio il titolo hemingwayano a spiegare l'ultima essenza di Bogart, risalendo dai poliziotti pessimisti ai « gangsters » schiavi della « Neon Wilderness » e a tutti gli altri film secondari sull'America malinconica. In un mondo dove il dilemma è questo, avere e non avere, Humphrey Bogart è sempre, sotto ogni personificazione, l'uomo « che non ha ». Crimine e generosità, alternate nei tanti personaggi, provengono da quest'unica consapevolezza. Finché di nuovo John Huston, per *Il tesoro della Sierra Madre* (1948), gli offre un tipo formidabile, che porti tale configurazione alle più crudeli conseguenze. E' un cercatore d'oro, che vede sfumare il suo miraggio di ricchezza nel momento stesso in cui sta per raggiungerlo. La beffa è svolta con tanta perfidia da non ammettere che il grottesco, un passo più in là; può darsi che nei propositi di Huston

si vadano formando già i futuri soggetti apertamente deformanti che egli riserba a se stesso e a Bogart. L'importante è comunque annotare che la mitologia dell'attore (ammesso che di mitologia si possa parlare dinanzi ad una dimensione così controllatamente umana) giunge qui al suo punto di frattura. Il ciclo compositivo di Bogart è concluso. Verranno altri film, alcuni dei quali molto intensi (*L'ultima minaccia,* 1952), o molto divertenti (*Il tesoro dell'Africa* 1953). Quello che non esiste più, vogliamo dire, è il Bogart segreto, ancora non completamente esplicito, che lasciava intuire nel proprio disincanto l'appassionante problematica della realtà americana oltre la guerra. E' chiaro che questo modulo andava soggetto a determinati limiti di tempo, trascorsi i quali doveva disperdersi e mostrasi irripetibile. Eppure oggi, riandando indietro con la memoria nella lunga carriera di Bogart, ci accorgiamo che è precisamente quel periodo — i détectives con l'impermeabile bianco, i film del P.W.B., i metafisici caratteristici Sidney Greenstreet e Peter Lorre — che ancora attira la nostra curiosità. E che l'immediato dopoguerra sta entrando anch'esso nei « paesi dell'anima », dai contorni difficilmente ricomponibili.

Superato *Il tesoro della Sierra Madre,* Bogart non doveva far altro che resistere. L'invenzione di se stesso era ultimata; adesso il mestiere, scaltritissimo, e un istinto sempre sapido e vivo potevano bastare, visto che la formula non era più in alcun modo nascosta. Resistè, a dire il vero, con i migliori risultati, al punto da consentire differenti versioni del suo personaggio centrale. Qui entra in gioco anzi il Bogart schernitore dei recenti film satirici: in primo luogo i « divertissements » africani di Huston, dove le avventure più assurde capovolgono, in maniera addirittura sfrontata, i canoni del cinema eroico. Poi, con stile brillantemente sofisticato, gli subentra Mankievicz nell'aperta derisione al divismo internazionale de *La contessa scalza* (1954): film che rispetta solamente la classe di Bogart, utilizzandolo come caustico « commentatore » delle erotiche imprese della « contessa » Ava Gardner. E sarà bene rammentare con quanta finezza ed esemplare parsimonia di mezzi egli assolvesse l'incarico nel pastoso e impacciato andamento del film. Ma più oltre andrà Billy Wilder, regista ben noto per le originali manipolazioni d'attori. In *Sabrina* (1954), ha la malizia di vestire per un volta Bogart con i panni dell'anti-Bogart. Dal « non avere », all'avere tutto; la scelta dell'attore non poteva essere più solleticante.

E Bogart si presta allo scherzo con la gravità che gli è solita, senza alterare minimamente — si direbbe — la tecnica di recitazione abituale. Eppure il plutocrate di Long Island, che controlla il capitale di casa e se ciò non bastasse si sposa anche la figlia dell'autista a dispetto del fratello più giovane ed attraente, è un personaggio « scaricato » dall'interno con somma abilità. Piace sopra tutto perché dimostra che l'attore non è dominato dalla propria tensione artistica, ma la domina, invece, a suo piacimento, e possiede — ciò che non era se non copertamente nei suoi primi anni cinematografici — la civiltà moderatrice dell'ironia.

Senza ironia, e decisamente battaglieri, gli altri personaggi degli ultimi anni. Spicca tra questi il capitano Queeg dell'*Ammutinamento del Caine* (1954), un'interpretazione di magnifica solidità e precisione, cui non sovrintendono, nella fattura generale del film e nelle sue conclusioni, le stesse doti. Con *Il colosso d'argilla* (1956) Bogart fa concreto ritorno ai motivi preferiti e alle figure del suo periodo più attivo: l'uomo sull'orlo della corruzione, non tanto marcio per una partecipazione totale ma abbastanza defraudato per accettare la sua parte di vergogna. E' l'ultimo lavoro di Bogart, e, particolarmente ai fini della identificazione riassuntiva del personaggio, mostra una consistenza mirabile, riconfermando la sua direzione più utile; che è quella dell'indagine critica ad una società vitale, esaminata nelle manifestazioni esteriori, massicce e affascinanti, che ne sono determinate.

Humphrey Bogart è morto il 14 gennaio, a 56 anni. Era sposato con l'attrice Lauren Bacall. Lascia due figli, il minore dei quali aveva chiamato Leslie Howard, in ricordo del primo grande attore che recitò con lui nel cinema. Lascia anche moltissimi imitatori. Forse, tra una dozzina d'anni, si girerà in suo omaggio *The Humphrey Bogart Story*.

Filmografia

1930 A DEVIL WITH WOMEN (Il gallo della Checca) - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Irving Cummings - *interpreti*: Victor McLaglen, Humphrey Bogart.
UP THE RIVER - *produzione*: Fox Film - *regìa*: John Ford - *interpreti*: Spencer Tracy, Humphrey Bogart.

1931 BODY AND SOUL (Anima e corpo) - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Alfred Santell - *interpreti*: Elissa Landi, Myrna Loy, Humphrey Bogart.

HOLY TERROR - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Irving Cummings - *interpreti*: George O'Brien, Humphrey Bogart.
BAD SISTER - *produzione*: Warner Bros - *regìa*: Hobart Henley - *interpreti*: Bette Davis, Humphrey Bogart.

WOMEN OF ALL NATIONS (Sempre rivali) - *produzione*: Fox Film - *regìa*: Raoul Walsh - *interpreti*: Victor McLaglen, Humphrey Bogart.

1932 LOVE AFFAIR - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Thornton Freeland - *interpreti*: Dorothy MacKaill, Humphrey Bogart.

BIG CITY BLUES - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Mervyn Le Roy - *interpreti*: Joan Blondell, Humphrey Bogart.

THREE ON A MATCH - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Mervyn Le Roy *interpreti*: Bette Davis, Humphrey Bogart.

1934 MIDNIGHT o CALL IT MURDER (La sedia elettrica) - *produzione*: Universal - *regìa*: Chester Ersikne - *interpreti*: Sydney Fox, Humphrey Bogart.

1936 THE PETRIFIED FOREST (La foresta pietrificata) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Archie Mayo - *soggetto*: dal dramma omonimo di Robert Sherwood - *sceneggiatura*: Charles Kenyon e Delmer Daves - *interpreti*: Leslie Howard, Bette Davis, Humphrey Bogart, Dick Foran, Charles Grapewin.

TWO AGAINST THE WORLD - *produzione*: William McGann - *interpreti*: Beatrice Roberts, Humphrey Bogart.

BULLETS OR BALLOTS (Le belve della città) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: William Keighley - *interpreti*: Edward G. Robinson, Humphrey Bogart.

CHINA CLIPPER (Ali sulla Cina) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Ray Enright - *interpreti*: Humphrey Bogart, Ross Alexander.

ISLE OF FURY (L'isola della furia) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Frank MacDonald - *interpreti*: Humphrey Bogart, Donald Woods.

1937 THE GREAT O'MALLEY - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: William Dieterle - *interpreti*: Ann Sheridan, Humphrey Bogart.

THE BLACK LEGION - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Archie Mayo - *interpreti*: Ann Sheridan, Humphrey Bogart.

MARKED WOMEN (Le cinque schiave) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *soggetto*: Robert Rossen - *sceneggiatura*: Robert Rossen e Abem Finkel - *interpreti*: Bette Davis, Humphrey Bogart, Eduardo Cianelli, Jane Bryan, John Litel.

SAN QUENTIN - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *interpreti*: Pat O'Brien, Humphrey Bogart.

KID GALAHAD (L'uomo di bronzo) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Michael Curtiz - dal romanzo omonimo di Francis Wallace - *sceneggiatura*: Seton Miller - *interpreti*: Edward G. Robinson, Bette Davis, Wayne Morris, Humphrey Bogart, Harry Carey.

DEAD END (Strada sbarrata) - *produzione*: United Artists - *regìa*: William Wyles - *soggetto*: dalla commedia omonima di Sidney Kingsley - *sceneggiatura*: Lilliam Helmann - *interpreti*: Joel McCrea, Silvia Sidney, Humphrey Bogart, Allen Jenkins, Marjorie Main.

STAND-IN (Ed ora sposiamoci) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Tay Garnet - *interpreti*: Leslie Howard, Humphrey Bogart.

1938 SWING YOUR LADY - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Ray Enright - *interpreti*: Luise Fazenda, Humphrey Bogart.

MEN ARE SUCH FOOLS - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Busby Berkeley - *interpreti*: Humphrey Bogart.

CRIME SCHOOL - *produzione*: Warner Bros. *regìa*: Lewis Seiler - *interpreti*: Gale Page, Humphrey Bogart.

THE AMAZING DOCTOR CLITTERHOUSE (Il sapore del delitto) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Anatole Litvak - *interpreti*: Edward G. Robinson, Humphrey Bogart.

RACKET BUSTERS - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *interpreti*: George Brent, Humphrey Bogart.

ANGELS WITH DIRTY FACES (Angeli con la faccia sporca) - *produzione*: Warner Bros. - *Regìa*: Michael Curtiz - *interpreti*: James Cagney, Humphrey Bogart.

1939 KING OF THE UDERWORLD - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lewis Seiler - *interpreti*: Kay Francis, Humphrey Bogart.

THE OKLAHOMA KID (Il terrore dell'Ovest) - *produzione*: Warner Bros. *regìa*: Ray Enright - *interpreti*: James Cagney, Humphrey Bogart.

DARK VICTORY (Tramonto) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Edmund Gouldin - *interpreti*: Bette Davis, Humphrey Bogart.

YOU CAN'T GET AWAY WITH MURDER (La bolgia dei vivi) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lewis Seiler - *interpreti*: Humphrey Bogart, Billy Halop.

THE ROARING TWENTIES - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Raoul Walsh - *interpreti*: James Cagney, Humphrey Bogart.

THE RETURN OF DOCTOR X (Il ritorno del dottor X) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Vincent Sherman - *interpreti*: Wayne Morris, Humphrey Bogart.

INVISIBLE STRIPES (Strisce invisibili) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *interpreti*: George Raft, Humphrey Bogart.

1940 VIRGINIA CITY (Carovana d'eroi) - *produzione*: Warner Bros. *regìa*: Michael Curtiz - *interpreti*: Errol Flynn, Humphrey Bogart.

IT ALL CAME TRUE - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lewis Seiler - *interpreti*: Jeffrey Lynn, Humphrey Bogart.

BROTHER ORCHID (Il vendicatore) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *interpreti*: Edward G. Robinson, Humphrey Bogart.

THEY DRIVE BY NIGHT (Strada maestra) - *produzione*: Warner Bros. - *Regìa*: Raoul Walsh - *interpreti*: George Raft, Humphrey Bogart.

1941 HIGH SIERRA (Una pallottola per Roy) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Raoul Walsh - *soggetto*: da un romanzo di W. R. Burnet - *sceneggiatura*: W. R. Burnet e John Huston - *interpreti*: Humphrey Bogart, Ida Lupino, Alan Curtis, Arthur Kennedy, Joan Leslie.

THE MALTESE FALCON (Il mistero del falco) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: John Huston - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Dashiell Hammett - *sceneggiatura*: John Huston - *interpreti*: Humphrey Bogart, Sidney Greenstreet, Peter Lorre, Mary Astor, Jerome Cowan.

ALL THROUGH THE NIGHT (Sesta colonna) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Vincent Sherman - *soggetto*: Leonard Q. Ross e Leonard Spigelglass - *sceneggiatura*: Leonard Spigelglass e Edwin Gilbert - *interpreti*: Humphrey Bogart, Karen Verne, Peter Lorre, Conrad Veidt, Judith Anderson.

THE WAGONS ROLL AT NIGHT (Il circo insanguinato) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Ray Enright - *soggetto*: da un romanzo di Francis Wallace - *sceneggiatura*: Fred Niblo jr. e Barry Trivers - *interpreti*: Humphrey Bogart, Silvia Sidney, Eddie Albert, Joan Leslie, Sig Ruhmann.

1942 THE BIG SHOT (Il terrore di Chicago) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lewis Seiler - *soggetto e sceneggiatura*: Bertram Milhauser, Abem Finkel, Daniel Fuchs - *interpreti*: Humphrey Bogart, Irene Manning, Susan Peters, Stanley Ridges, Minor Watson.

ACROSS THE PACIFIC (Agguato ai tropici) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: John Huston - *soggetto*: da un romanzo di Robert Carson - *sceneggiatura*: Richard Macaulay - *interpreti*: Humphrey Bogart, Mary Astor, Keye Luke, Sidney Greenstreet.

CASABLANCA (Casablanca) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Michael Curtiz - *soggetto*: da una commedia di Murray Burnett e Joan Alison - *sceneggiatura*: Julius e Philip Epstein, Howard Koch - *interpreti*: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt.

1943 ACTION IN THE NORTH ATLANTIC (Convoglio verso l'ignoto) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Lloyd Bacon - *interpreti*: Humphrey Bogart, Alan Hale, Raymond Massey, Dane Clark.

THANK YOUR LUCKY STARS - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: David Butler - *interpreti*: Humphrey Bogart e tutti gli attori famosi della Warner Bros.

SAHARA (Sahara) - *produzione*: Columbia - *regìa*: Zoltan Korda - *soggetto*: John Howard Lawson - *sceneggiatura*: Zoltan Korda - *interpreti*: Humphrey Bogart, Dan Durjea, Bruce Bennett, John Carroll Naish, Rex Ingram.

1944 PASSAGE TO MARSEILLE (Il giuramento dei forzati) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Michael Curtiz - *soggetto*: da un romanzo di Charles Nordhoff e James Norman Hall - *sceneggiatura*: Casey Robinson e Jack Moffitt - *interpreti*: Humphrey Bogart, Michèle Morgan, Claude Rains, Philip Dorn, Sidney Greenstreet.

TO HAVE AND HAVE NOT (Acque del Sud) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Howard Hawks - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sceneggiatura*: Jules Furthman, William Faulkner - *interpreti*: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael, Sheldon Leonard.

1945 CONFLICT (Nebbie) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Curtis Bernhardt - *soggetto*: Robert Siodmak e Alfred Neumann - *sceneggiatura*: Arthur T. Harman e Dwight Taylor - *interpreti*: Humphrey Bogart, Alexis Smith, Sidney Greenstreet, Rose Hobart, Charles Drake.

1946 THE BIG SLEEP (Il grande sonno) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Howard Hawks - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Raymond Chandler - *sceneggiatura*: William Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman - *interpreti*: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Martha Vickers, Dorothy Malone, John Ridgely.

1947 THE TWO MRS. CARROLLS (La seconda signora Carroll) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Peter Godfrey - *soggetto*: dal dramma omonimo, di Martin Vale - *sceneggiatura*: Thomas Job - *interpreti*: Humphrey Bogart, Barbara Stanwick, Alexis Smith, Nigel Bruce, Isobel Elsom.

DEAD RECKONING (Solo chi cade può risorgere) - *produzione*: Columbia - *regìa*: John Cromwell - *sceneggiatura*: Franz Heymann - *interpreti*: Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Marvin Miller, Morris Carnowski, Wallace Ford.

DARK PASSAGE (La fuga) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Delmer Daves - *soggetto*: dal romanzo omonimo di David Goodis - *sceneggiatura*: Delmer Daves - *interpreti*: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Bruce Bennett, Tom D'Andrea, Agnes Moorhead.

1948 THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE (Il tesoro della Sierra Madre) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: John Huston - *soggetto*: dal romanzo omonimo di B. Traven - *sceneggiatura*: John Huston - *interpreti*: Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennett, Tim Holt, Barton Mac Lane.

KEY LARGO (L'isola di corallo) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: John Huston - *soggetto*: dal dramma omonimo di Maxwell Anderson - *sceneggiatura*: Richard Brocks e John Huston - *interpreti*: Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lauren Bacall, Claire Trevor, Lionel Barrymore.

1949 KNOCK ON ANY DOOR (I bassifondi di San Francisco) - *produzione*: Columbia-Santana - *regìa*: Nicholas Ray - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Willard Motley - *sceneggiatura*: Daniel Taradash e John Monk jr. - *interpreti*: Humphrey Bogart, John Derek, Susan Perry, Arlene Roberts, George Macready.

TOKYO JOE (Tokio Joe) - *produzione*: Columbia - *regìa*: Stuart Heisler - *soggetto*: Steve Fisher - *sceneggiatura*: Curil Hume e Bertram Millhauser - - *interpreti*: Humphrey Bogart, Florence Marly, Alexander Knox, Sessue Hayakawa, Jerome Courtland.

1950 CHAIN LIGHTNING (Assalto al cielo) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Stuart Heisler - *soggetto*: da un racconto di J. Edmond Pryor - *sceneggiatura*: Liam O'Flaherty e Vincent Evans - *interpreti*: Humphrey Bogart, Eleanor Parker, Richard Whorf, Raymond Massey, Morris Ankrum.

IN A LONELY PLACE (Il diritto di uccidere) - *produzione*: Columbia - *regìa*: Nicholas Ray - *soggetto*: Dorothy B. Hughes - *sceneggiatura*: Andrew Solt - *interpreti*: Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy, Carl Benton Reid, Martha Stewart.

1951 THE ENFORCER (La città è salva) - *produzione*: Warner Bros. - *regìa*: Bretaigne Windust - *soggetto e sceneggiatura*: Martin Rackin e Philip Yordan - *interpreti*: Humphrey Bogart, Everett Sloane, Ted De Corsia, Zero Mostel, Susan Cabot.

SIROCCO (Damasco '25) - *produzione*: Santana Film - *regìa*: Curtis Bernhardt - *soggetto*: da un romanzo di Joseph Kessel - *sceneggiatura*: Hans Jacoby e A. I. Bezzerides - *interpreti*: Humphrey Bogart, Marta Toren, Lee J. Cobb, Everett Sloane, Gerald Mohr.

1952 THE AFRICAN QUEEN (La «Regina d'Africa») - *produzione*: Horizon - Romulus-United Artists - *regìa*: John Huston - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Cecil S. Forrester - *sceneggiatura*: James Agee e John Huston - *interpreti*: Humphrey Bogart, Katherine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Biker (per questo film Bogart ottiene il premio Oscar).

DEADLINE U.S.A. (L'ultima minaccia) - *produzione*: 20.th Century Fox - *regìa*: Richard Brooks - *soggetto e sceneggiatura*: Richard Brooks - interpreti: Humphrey Bogart, Ethel Barrymore, Kim Hunter, Ed Begley, Warren Stevens.

1953 BATTLE CIRCUS (Essi vivranno) - *produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *regìa*: Richard Brooks - *soggetto*: Allen Rivkin e Laura Kerr - *sceneggiatura*: Richard Brooks - *interpreti*: Humphrey Bogart, June Allyson, Keenan Wynn, Robert Keith, William Campbell.

BEAT THE DEVIL (Il tesoro dell'Africa) - *produzione*: Romulus-Santana - *regìa*: John Huston - *soggetto*: ridotto da John Huston, Anthony Veiller, Peter

Viertel da un racconto di James Helvick - *sceneggiatura*: Truman Capote - - *interpreti*: Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Peter Lorre.

1954 THE BAREFOOT CONTESSA (La contessa scalza) - *produzione*: Figaro Inc. di Rizzoli, Haggiag, United Artists e Joseph L. Mankievicz - *regìa*: Joseph L. Mankievicz - *soggetto e sceneggiatura*: Joseph L. Mankievicz - *interpreti*: Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Rossano Brazzi, Marius Goring.

THE CAINE MUTINY (L'ammutinamento del « Caine ») - *produzione*: Columbia - *regìa*: Edward Dmytryk - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Herman Wouk - *sceneggiatura*: Stanley Roberts - *interpreti*: Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred MacMurray, Robert Francis.

SABRINA FAIR (Sabrina) - *produzione*: Paramount - *regìa*: Billy Wilder - *soggetto*: dalla commedia omonima di Samuel Taylor - *sceneggiatura*: Billy Wilder, Samuel Taylor, Ernest Lehman - *interpreti*: Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden, Marcel Dalio, Nella Walker.

1955 WE'RE NO ANGELS (Non siamo angeli) - *produzione*: Paramount - *regìa*: Michael Curtiz - *soggetto*: dalla commedia « La cuisine des anges » di Albert Husson - *sceneggiatura*: Ranald MacDougall - *interpreti*: Humphrey Bogart, Aldo Ray, Peter Ustinov, Joan Bennett, Basil Rathbone .

THE LEFT HAND OF GOD (La mano sinistra di Dio) - *produzione*: 20.th Century-Fox - *regìa*: Edward Dmytryk - *soggetto*: dal romanzo omonimo di William E. Barrett - *sceneggiatura*: Alfred Hayes - *interpreti*: Humphrey Bogart, Gene Tierney, Lee J. Cobb, Agnes Moorhead, E. G. Marshall.

THE DESPERATE HOURS (Ore disperate) - *produzione*: Paramount - *regìa*: William Wyler - *soggetto*: dal romanzo e dalla commedia omonima di Joseph Hayes - *sceneggiatura*: Joseph Hayes - *interpreti*: Humphrey Bogart, Fredrich March, Arthur Kennedy, Martha Scott, Dewey Martin.

1956 THE HARDER THEY FALL (Il colosso d'argilla) - *produzione*: Columbia - *regìa*: Mark Robson - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Budd Schulberg - *sceneggiatura*: Philip Yordan - *interpreti*: Humphrey Bogart, Rod Steiger, Mike Lane, Jan Sterling, Jersey Joe Walcott.

(*a cura di TINO RANIERI*)

Alexandr Dovgenko poeta della felicità

di BRUNELLO RONDI

Alexandr Dovgenko, nato a Sosnitzi (Ucraina), nel 1894, da una famiglia di contadini, e morto il 27 novembre scorso, è stato con Eisenstein e Pudovkin il grande rappresentante di quella triade del cinema muto sovietico, che ha costituito una delle più risolutive « fucine » dell'arte del film. Risolutiva perchè in essa portò una felice condensazione proprio con l'esporsi a soddisfare grandi esigenze, alte ambizioni (una costruzione epica, una serrata « mobilitazione » tragica delle immagini) ripudiando ogni facile sussidio letterario, teatrale, pittorico, e, d'altra parte, uscendo anche dal terreno astrattamente sperimentale e « avanguardistico » che il puro ritmo nel cinema (il montaggio veloce) poteva adunare, e aveva già adunato, per esempio nelle ricerche compiute in Francia. Il ritmo di montaggio nei maggiori film sovietici giunge nel più naturale dei modi alla grande distensione epica. Sono, dunque, già singolari l'approfondimento, l'organizzazione e, diremmo, il « rasserenamento » che i tre registi imposero a quel bruciare di energie tipicamente moderne che poteva indugiare ancora in una scoperta astrattezza, in un'irritata esteriorità, in una specie di decadentistica « nevrosi » del ritmo puro.

Il montaggio, il ritmo generale, di questi film sovietici, è invece concentrato nella costruzione d'un dinamismo che soddisfa le esigenze d'un movimento veramente drammatico, però non piegato su canoni letterari, non riecheggiato su cadenze narrative in qualche modo ritessute sull'incesso del romanzo o del dramma. E un tale ritmo si sferra entro un linguaggio sostanzioso, nutrito a fonti tragiche non tradite, a una concisa rapidità che scatena la violenza del ritmo senza lasciarsene dominare, ma, appunto, traendone suggerimenti per una corposa dialettica di immagini, che è

forse l'esempio più nobile raggiunto nella storia del film per l'espressione di estreme tensioni e di complessità tematiche date nel massimo di chiarezza, di concisa e spoglia concretezza.

L'ambito in cui sin dalle prime opere Dovgenko si muove è dunque questo, di una dialettica filmica, di una mobilità del ritmo, restituita a una pienezza epica, che celava al suo fondo un'immagine totalmente attiva dell'uomo, un gusto di aperture in un paesaggio sociale e naturale che spontaneamente fa cerchio attorno all'ispirazione e confluisce ritmicamente nell'opera. E' però appena necessario, a questo proposito, notare che i tre più grandi registi sovietici — e soprattutto Dovgenko — hanno costituito la loro forza e la loro grandezza proprio nella fermezza con la quale hanno aderito a un'immagine « integrale » dell'uomo, liberamente costruita entro la solennità della tragedia o dell'epopea, e partendo da esperienze profondamente connaturate e restituite a pieno volume, senza ritagli schematici o abusi interessati, senza sedimentazioni propagandistiche o curve di programmatico « attivismo » e « ottimismo ».

I tre più grandi registi sovietici hanno creato le loro opere (tra le più compiute e « attive » dell'arte contemporanea) solo in quanto aderivano alla violenza di un'ispirazione che si traeva da movimenti seriamente vissuti, con una commozione che ne esprimeva una semplice risonanza umanistica. Analogamente a quanto è accaduto, su altre basi e con diverse soluzioni, ai registi del neorealismo italiano, i più grandi registi sovietici hanno saputo raggiungere la pienezza del ritmo poetico soprattutto quando la situazione storica metteva allo scoperto una violenza ritmica, una commozione umanistica, più generalmente trasferibile, meno riassumibile in schemi, meno passibile di « meditazioni » e capace di « messaggi ». Il « messaggio », in tali casi, era già nella sintesi stessa che si traeva nel ritmo dell'opera, liberamente suscitato dalle calde presenze storiche.

Resta, comunque, da segnalare il fatto che la storia dei tre più grandi registi sovietici è poi una storia di passaggi, spesso drammatici, attraverso le maglie di un potere politico inintelligente, anche se l'altezza della loro forza e della loro poesia è, per un altro verso, certamente collegata all'assoluta fedeltà al vero fondo della vita d'un popolo, d'una terra; alla sua tragedia come alla sua felicità. E cade allora molto a proposito il discorso su Dovgenko, il quale è il re-

gista russo che per noi è un po' il simbolo stesso e l'esempio della libertà e della non acquiescenza, della fedeltà veramente integrale e profonda alla realtà più universale ma non per questo astratta. Dovgenko infatti è il regista russo che, per la condizione stessa della sua tematica epica e celebrativa, colma di fede e di radicato ottimismo, di slancio terreno e di amore per la vita poteva più facilmente degli altri essere esposto alla corrosione retorica di quel clima ufficialmente propagandistico e fideistico, che traverso le perorazioni sull'eroe positivo e sull'assoluta risolvibilità di tutti i conflitti umani, in un piano di dedizione schematica, doveva colmare i quadri della più vacua innologia.

Dovgenko si è posto, cioè, al crocevia cui doveva prima o dopo giungere, senza sapersi muovere, il realismo sovietico: l'epica che ricostruisse la dignità umanistica, il senso della vita e il senso della morte, l'unità con la natura, la rivalutazione « eroica » dell'esistenza. E' da notare, allora, come proprio la figura e l'opera di Dovgenko, nel dilagare della retorica e della pompa ufficiale della « universale facilitazione dei rapporti », si ponga come risoluto correttivo, come richiamo classico, che doveva — quasi sempre invano — penetrare in gran parte di quella produzione sovietica appunto sfociata nell'Umanesimo e toccare e implicare lo stesso Pudovkin che nella parte più « epica » di un film come *Il ritorno di Vassili Bortnikov* risente certamente dell'influenza di Dovgenko e della sua « poesia positiva ».

Diremmo anche, estendendo il discorso, che Dovgenko è il regista sovietico che, al di là di riduzioni e semplificazioni della problematica umanistica, ottiene un allargamento davvero universale di tale problematica. I tre temi ricorrenti in tutto Dovgenko — la vita, la morte, la natura — fanno pensare appunto a un crogiolo integrale, a una prova superiore, cui si immerge l'umanesimo sovietico, aprendosi implicitamente a una spoglia ma ineliminabile « religiosità », a un bisogno e a una capacità di « domande primarie » o, se si vuole, di risposte ultime. Dovgenko, dunque, ripetiamolo, arriva al punto di apertura e di sistemazione di ogni vero umanesimo, all'occasione meno contingente, alla difficoltà della risposta positiva e della visione che sorregga il passo dell'uomo e gli indichi una possibile armonia.

Dovgenko rompe, con sorgivo candore (libero però da ogni posa primitivistica, d'ogni romantico residuo) gli schemi e le stret-

toie d'ogni falsa idea dell'uomo : egli, cioè, intende profondamente la possibile coralità e coerenza cui può aprirsi l'uomo nel suo inserimento con gli altri uomini e con la natura, e sa costruire, soprattutto poeticamente, una spiritualità a più dimensioni, e forse la più innamorata voce che si sia aperta a cantare — nella fusa solennità di chi della natura è figlio, oltrechè cittadino e dominatore — la perpetuità e bellezza della vita, la musicalità viva della natura che si apre anche nell'uomo, che in lui si comunica e trasporta, impedendogli ogni astratta contemplazione, ogni gusto frammentario del « paesaggio ». Diremo, allora, che il cinema di Dovgenko è forse il cinema più « filosofico » che sia nato in Russia, il più ricco d'una prospettiva generale e universalmente aperta; mentre è certo, per noi, che in Dovgenko il cinema sovietico è più « moderno » proprio perchè sa essere anche « arcaico », nel senso del ricongiungimento con ciò che vi è di seriamente vivo e stimolante in tutti i tempi, e nel senso di collegarsi a una profondità « mitica » dell'uomo.

La modernità di Dovgenko è anche nel superamento d'ogni equivoco positivista sull'umanesimo, e d'ogni pompa di titanismi meccanistici. E' proprio in Dovgenko, anzi, che l'umanesimo si libera nella serenità e nella semplicità della natura, quasi trovandovi la sua spinta più forte: è in Dovgenko, cioè, che appare in piena luce il possibile « non materialismo » d'un umanesimo che pure si incontra con tutte le più energiche missioni dello sforzo umano e del suo impegno « costruttivo ». La Russia sognata da Dovgenko è come l'America che potrebbe essere cantata da un Withman di oggi, se sapesse veramente amare tutte le « foglie d'erba ». Scrive Dovgenko: « *Un'animazione stimolante percorre tutti i miei film come un filo rosso* ». E' questa la potenza energica dell'opera di Dovgenko, capace di articolarsi in un ritmo che, però, non è un « *bombardamento di immagini* » com'era nei film di Pudovkin e Eisenstein, ma, anzi, è un canto disteso, che nelle sue serene « durate » risolve in un'organicità anche più vasta e profonda quella nuova poesia del montaggio che il cinema russo doveva conquistare nei film del periodo sonoro. Dovgenko è forse il regista sovietico più « persuasivo », nel senso che il dinamismo dei suoi film nasce nel cuore d'una meditazione serena che si compone spontaneamente come il compiersi e rivelarsi d'una verità. L'integra filosofia di Dovgenko — la possibile armonia dell'uomo

nell'armonia della natura, la perpetuità della vita traverso la morte, il sogno sapiente e articolato della felicità umana su questa terra — è talmente risolta in un'esperienza pura dell'uomo, così connaturata, che costituisce la vera forza e la fonte del ritmo.

I film più noti di Dovgenko, *La terra* (*Zemlia*), e *Miciurin* sono portatori di questa poesia e l'adempiono con la massima libertà. In *La terra*, su « tagli » grandiosi di paesaggi in cui una vita fraterna sembra spirare da alberi e pianure, già all'inizio si imposta la « visione » tipicamente dovgenkiana: un contadino, che ha lavorato la terra per più di settant'anni, attende la morte. Assistono al suo trapasso, facendogli cerchio attorno come un affettuoso coro, tutti i suoi parenti e amici. Il più piccolo dei suoi nipoti lo guarda con calma, mordendo felice un mela. Il vecchio lo guarda sorridendo, si alza, prende anche lui un frutto, incomincia ad assaporarlo con lentezza, poi con profonda quiete dice: « ora muoio ». E' tipico di Dovgenko questo senso di comprensione serena dei cicli naturali, questa profonda armonia con tutto, che si addentra in una celebrazione della vita come pace, questo travaglio di compimenti e di soluzioni, congiungimento di ogni fatica umana in una profondità di natura che tutto esaudisce e misura. Neppure i registi del cinema svedese erano arrivati, col mezzo filmico, a una penetrazione così « poetica », della realtà naturale. La luminosità, il tono d'aria aperta, la sostanziosa « religiosità » senza compiacimenti dell'opera di Dovgenko, sono uno dei capisaldi del cinema inteso come scoperta profonda del paesaggio e dell'uomo nei loro nessi. Le immagini della natura, avvicinata e inquadrata in un fluttuare, in un muoversi, in un accendersi, in cui le messi, i girasoli, i frutteti, diventano protagonisti, non si sono mai aperte nel cinema con la delicata verità e presenza assicurata loro dai films di Dovgenko.

Il « finale » della *Terra* è memorabile come l'inizio (ma nel film c'è anche una sequenza in una notte lunare, che realizza un tono veramente « cosmico » sui fatti più umili). Un giovane contadino, ucciso da una fucilata, viene portato alla sepoltura. Una folla immensa, in abiti chiari, accompagna cantando il feretro. Gli amici lo portano a braccia e su di esso é sdraiato il morto: sul suo bel viso scoperto, sulle sue braccia, i rami carichi di frutta, i fiori, le alte erbe si curvano in una carezza continua, come se volessero ridargli la vita. E quando il rito funebre é compiuto, un contadino si volge al padre della vittima e gli dice « Non essere triste, padre ». Intanto al passaggio del corteo funebre, una contadina é stata colta

dalle doglie del parto. E ora la pioggia scende sulla terra, con un senso di lavacro, di pace: é la vita che continua oltre quella morte, nell'unità di tutto. Il film finisce nel pieno sole, dopo la pioggia, e avvicinandosi a un ramo carico di frutti.

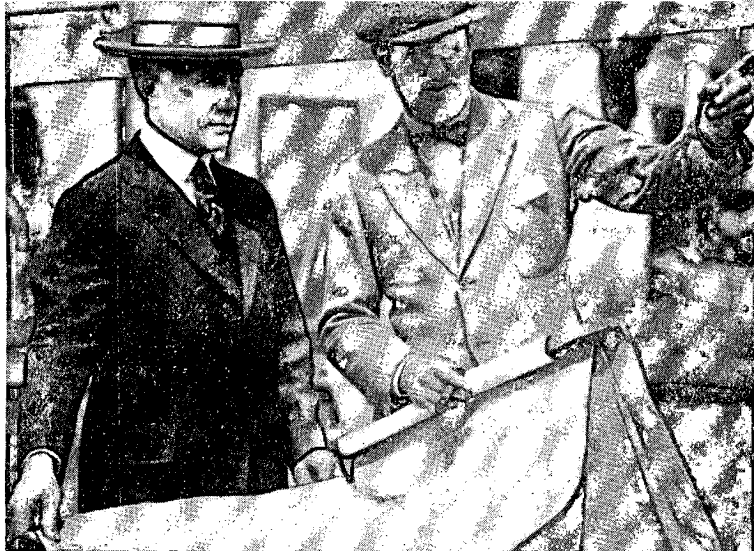
Ora, ciò che più conta, é che in Dovgenko si cammina veramente sul filo misterioso della poesia, come sul filo d'un rasoio: basterebbe uno spostamento di tono, un'accensione meno sincera del linguaggio, perchè tutto questo proporsi di immagini liriche finisse nella retorica. Ma invece proprio la quiete dell'accento, l'assenza di enfasi, la nativa poesia delicata, sono le caratteristiche dell'opera dovgenkiana: che resta, col suo sostanziale tono umanistico, il maggior poema moderno sulla felicità. Ciò che colpisce in Dovgenko é poi la proiezione lirica di questo sogno, cioè il suo proporsi in uno spazio universale, non utopistico, il suo investire la visione d'un mondo intero sognato nei termini stessi della felicità naturale: « Perchè non trasformare davvero tutto il globo terrestre in un giardino? » é la battuta di uno dei suoi film.

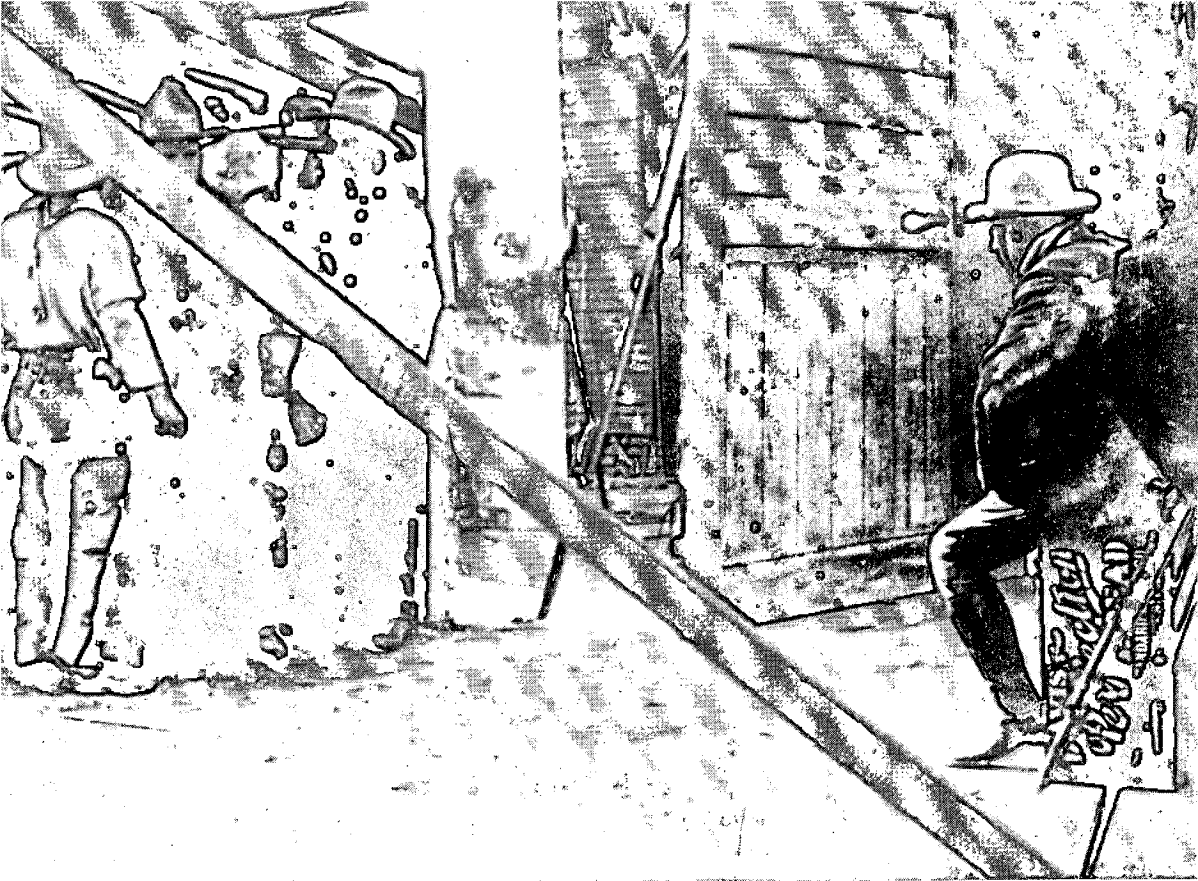
In tutte le sue opere purtroppo solo raramente e in minima quantità, proiettate in Italia, Dovgenko é fedele a questo ideale. In *Miciurin*, la figura dello scienziato che lotta per impadronirsi dei segreti della natura e inserirsi in modo più fecondo in essa, é la leva che permette a Dovgenko di sollevare il suo tipico mondo ispirativo, qui addensato anche dall'uso straordinariamente intenso del colore, usato in funzione emotiva. In *S'ciors*, la figura dell'eroe ucraino che, subito dopo la prima guerra mondiale, lotta per liberare la sua terra dai tedeschi, riesprime il tono « epico » e « eroico » dal fondo « poetico » che accompagna sempre Dovgenko, cioè dall'amore per la terra nativa, per la dignità e potenza delle messi rovinate dalla guerra e insidiate dall'invasione. Sempre un tono di « sogno » presiede alla creazione dovgenkiana, un'altezza di ideali talmente radicati nell'uomo da esprimersi con tranquilla e inesorabile naturalezza. Le azioni dell'uomo, anche le più tese e crude (e non possiamo certo vedere in Dovgenko un autore idilliaco, legato a una sua arcadia rousseauiana) nascono sempre, per lui, da questa persuasione profonda, dalla visione d'un paradiso naturale e umano da cercare e da difendere.

Se pensiamo che proprio questa tematica, questo « tono », sono i più difficili a essere realizzati senza retorica, ci rendiamo sempre più conto del lucido risultato cui sa giungere Dovgenko, e della

Alexandr Dovgenko

Arsenal (L'arsenale, 1928)

Dovgenko: Zemlia (La terra, 1930).

1924: Adolph Zukor e Jesse Lasky discutono il progetto dei nuovi Studi

Zukor produttore: QUEEN ELIZABETH, 1912 (*Sarah Bernhardt*).

Zukor produttore: THE SQUAW MAN, 1913 (*Dusten Fernum*).

Zukor produttore: PRISONNER OF ZENDA, 1915 (*James K. Hackett*).

meta che rappresenta, senza fornirne troppo facili vie d'accesso. Anche in *Arsenal* (1929), e, prima ancora, in *Zvenigorod* (1928), come assai più tardi in *Ivan* (1932) e in *Areograd* (1935) Dovgenko aveva fatto collimare in sostanziale unità i punti tipici della sua personalità poetica. In tutti questi film, infatti, domina sempre la figura umana impegnata in una tensione « pacifica », anche nelle svolte eroiche, entro un paesaggio vissuto con grandiosità senza precedenti. L'ultimo film che Dovgenko ha girato, poco prima di morire, *Il poema del mare*, già dal titolo sembra più che mai conchiudere in estensione e coerenza questa vita artistica spesa con fedeltà e ardore. Scompare con Dovgenko uno dei più autentici poeti che abbiano elevato e purificato l'arte del film.

Filmografia

1926 VASIA-REFORMATOR (Vassia il riformatore) - *produzione*: VUFKU -*soggetto e co-regìa*: Aleksandr Dovzenko - *regìa*: I. Rona - *fotografia*: D. Demuckij e I. Rona - *scenografia*: I. Suvoro - *interpreti*: V. Liudvinskij, Ju. Siumskij, D. Kapka, V. Uralskij, L. Zapadnaia - *metraggio*: sei bobine, 1603 metri - *prima proiezione*: 17 luglio 1926.

IAGODKI LIUBVI (I frutti dell'amore) - *produzione*: VUFKU - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: D. Demuckij e I. Rona - *scenografia*: I. Suvorov - *interpreti*: N. Kruzelnickij (*Marian*), M. Ciardinina-Barskaia (*Irina*), I. Zamcikovskij (*Igor*), B. Lisovskij (*Vasili*), L. Cembarskij, K. Zapadnaia. - *metraggio*: dodici bobine, 2802 metri.

1927 SUMKA DIPKURIERA (La valigia del corriere diplomatico) - *produzione*: VUFKU - *soggetto*: M. Zac e B. Siaranskij, *con la supervisione di* A. Dovzenko - *regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: N. Kozlovskij - *scenografia*: G. Baizengerz (H. Weisenherz) - *interpreti*: A. Klimenko e G. Zalondzev-Scipov (*i corrieri diplomatici*), B. Zagorskij e S. Minin (*i banditi*), Irina Penzo (*la ballerina*), Aleksandr Dovzenko (*il fuochista*), M. Buiukli, I. Kapralov - *metraggio*: sette bobine, 1646 metri - *prima proiezione*: 24 gennaio 1928.

ZVENIGORA - *produzione*: VUFKU - *soggetto*: M. Joganson (M. Johanson) e Ju. Jurtik - *regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: B. Zavelev - *scenografia*: V. Kricevskij - *interpreti*: S. Svasenko (*Timos*), A. Podorznij (*Pavlo*), G. Astafiev (*Il principe*), I. Seliuk (*l'ataman cosacco*), L. Barbe (*il monaco*), Polina Skliar-Otava (*Rossana*), M. Nademskij (*il nonno, e il generale*), V. Uralskij, A. Simonov - *metraggio*: sei bobine, 1799 metri - *prima proiezione*: 8 maggio 1928.

1928 ARSENAL (L'arsenale) - *produzione*: VUFKU - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: D. Demuckij - *aiuto-regista*: L. Bodik - *scenografia*: J. Spinel e V. Miuller (V. Muller) - *partitura per accompagnamento musicale*: Igor Boelza - *interpreti*: S. Svasenko (*Timos*), A. Bucma (*il soldato tedesco*), M. Nademskij (*il membro del partito, e il vecchio*), P. Masocha e N. Kucinskij (*i caduti*) - metraggio: sette bobine, 1820 metri - *prima proiezione*: 26-3-1929.

1930 ZEMLIA (La terra) - *produzione*: VUFKU - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: D. Demuckij - *scenografia*: V. Kricevskij - *partitura per accompagnamento musicale*: L. Revuckij - *interpreti*: S. Svasenko (*Vassili*), S. Skurat (*Opanas*), M. Nademskij (*il nonno*), Juli Solnceva (*la figlia di Opanas*), Elena Maksimova (*la fidanzata*), P. Masocha (*Foma*), N. Michailov (*il prete*), P. Petrik (*l'oratore*), V. Kracenko - *metraggio*: sei bobine, 1704 m. - *prima proiezione*: 8 aprile 1930.

1932 IVAN - *produzione*: Ukrainfilm - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: D. Demuckij, Ju. Ekelcik e M. Glider - *scenografia*: Ju. Chomaza - *aiuto-registi*: L. Bodik e Julia Solnceva - *musica*: Ju. Mejtus, I. Boelza e B. Liatosinskij - *fonico*: A Babij - *intepreti*: P. Masocha (*Ivan*), S. Sagajda (*suo padre*), S. Skurat, P. Pastuskov - *metraggio*: sei bobine, 2400 metri - *prima proiezione*: 6 novembre 1932.

1935 AEROGRAD - *produzione*: Mosfilm e Ukrainfilm - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: E. Tissé e M. Gindin - *riprese aeree*: N. Smirnov - *scenografia*: A. Utkin e V. Panteleev - *musica*: D. Kabalevskij - *fonico*: N. Timarcev - *testo delle canzoni*: V. Gusev - *aiuto-regisiti*: Julia Solnceva e S. Kevorkov - *interpreti*: S. Stoliarov (*l'aviatore*), N. Kan (*il samurai*), S. Skurat (*Kudiakov*), S. Sagajda (*Glusak*), Ju. Caj (*Wan-Lin*), N. Tabunosov, O. Dobronravov, E. Mozimova, E. Melnikova, V. Uralskij - *metraggio*: otto bobine, 2296 metri - *prima proiezione*: 6 novembre 1935.

1939 SCIORS - *produzione*: Kievskaia kinostudia - *soggetto e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: Ju. Ekelcik e Ju. Goldabenko - *scenografia*: M. Umanskij - *musica*: D. Kabalevskij - *esecuzione*: Orchestra sinfonica statale ucraina - *fonico*: N. Timarcev - *co-regista*: Julia Solnceva - *aiuto-regista*: L. Bodik - *interpreti*: E. Samojlov (*Sciors*), I. Skuratov (*Bozenko*), L. Liascenko e Ju. Titov (*i comandanti di Sciors*), B. Dukler (*Isaac Tisler*), F. Iscenko (*Petro Ciz*), L. Liascenko (*nonno Ciz*), N. Nikitina (*Nastia*), D. Miliutenko, A. Borisoglebskaia, A. Chvylia, S. Komarov, G. Polezaev - *prima proiezione*: 1 maggio 1939.

1940 OZVOBODENIE (Liberazione) - *produzione*: Kievskaia kinostudia - *regìa*: Aleksandr Dovzenko - *metraggio*: sette bobine, 2000 metri - *prima proiezione*: 25 luglio 1940.

1943 BITVA ZA NASU SOVETSKAIA UKRAINA (La battaglia per la nostra Ucraina sovietica) - *produzione*: Ukrainskaia i Centralnaja studia chroniki - *regìa*: Julia Solnceva e Lazar Bodik - *supervisione*: Aleksandr Dovzenko - *metraggio*: sette bobine, 2100 metri - *prima proiezione*: 25 ottobre 1943.

1945 UKRAINA V OGNI (Ucraina in fiamme) - *produzione*: Ukrainskaia i Centralnaja studia chronika - *regìa*: Julia Solnceva - *supervisione*: Aleksandr Dovzenko.

1948 MICIURIN - *produzione*: Mosfilm - *soggetto, sceneggiatura e regìa*: Aleksandr Dovzenko - *fotografia*: I. Kosmatov e J. Kun - *scenografia*: Bogdanov e Miasnikov - *musica*: D. Sciostakovic - *interpreti*: G. Bielov, V. Soloviev, F. Samin, A. Vasilieva, M. Zarov, V. Kokriakov, I. Liubimov, I. Nazarev.

(*a cura di GLAUCO VIAZZI*)

Inchiesta su un pubblico cinematografico

di LUCA PINNA

II.

La sinossi tentata nella prima parte di questo studio tendeva a rendere evidente la differenza fra la qualità dei giudizi espressi, nel corso della inchiesta, dai ceti più colti di Thiesi, e quelli espressi dai ceti popolari.

Ma forse, prima di trarre qualche conclusione, occorre sottolineare l'importanza di un dato ambientale. Thiesi è un paese che può senz'altro considerarsi rurale. E' abbastanza noto che i rapporti umani di qualsiasi comunità rurale sono in genere personali. La persona ha una preminenza, nella valutazione dei componenti, sulla funzione che assolve in seno alla comunità. E' anche noto che la vita di un contadino è caratterizzata da esperienze dirette (e cioè esperienze fatte con un contatto immediato e diretto con oggetti, eventi, esseri umani). Conseguentemente il raggio di una conoscenza riflessa della realtà non oltrepassa in genere i confini di tali esperienze dirette. Se ora pensiamo che i rapporti fra gli abitanti di una città sono, nella maggioranza assoluta dei casi, impersonali (ad esempio, il fatto di incontrare ogni mattina, montando sul tram, lo stesso fattorino, non implica alcuna necessità che io stringa rapporti che vadano al di là della semplice richiesta di un biglietto), e se inoltre riflettiamo che la maggior parte delle esperienze di un cittadino sono indirette, in quanto egli può conoscere la città in cui vive, assai di più attraverso le informazioni della cronaca cittadina di un quotidiano, che per quello di cui personalmente può rendersi conto, balza evidente la differenza fra i rapporti dell'uno e dell'altro ambiente, più profonda, secondo uno studioso americano, della stessa differenza che può correre tra una società capitalista e una società comunista.

Dopo questo chiarimento, mi sembra diventi possibile intendere meglio la genesi, la direzione, e l'intensità dei giudizi espressi dal pubblico cinematografico di Thiesi. Mi illudo che sia facile ora constatare come la sinossi contrapponga giudizi che si riferiscono, i primi a un tipo di conoscenza che deriva da esperienza *indiretta* (e infatti le persone che li hanno espressi possono vantare periodi più o meno lunghi trascorsi in città e un grado più o meno elevato di cultura letteraria acquisita nella scuola), i secondi invece si riferiscono a un tipo di conoscenza che si fonda essenzialmente sull'esperienza *diretta*. Di conseguenza, mentre il primo tipo di conoscenza esprime giudizi in grado di riconoscere al cinema anche la

sua fisionomia di mezzo di comunicazione indiretta arrivando quindi a distinguere il contenuto delle immagini dalla qualità o forma con cui vengono comunicate (di qui la possibilità di una valutazione qualitativa e formale della comunicazione), il secondo tipo di conoscenza in qualche modo è portato ad accettare il cinema come un mezzo di comunicazione diretta e quindi a identificare contenuto e forma della comunicazione con la realtà. Conseguentemente il giudizio sulla comunicazione viene ricavato da una prevalente esperienza diretta della realtà e personale dei rapporti esistenziali.

L'esemplificazione più evidente può provenire da due interviste a un bracciante, Giovanni Porqueddu, e due artigiani, i fratelli Puggioni. Stimo necessario fin d'ora attirare l'attenzione del lettore su alcuni punti, che possono meglio rivelare il tipo di esperienza e quindi di conoscenza degli intervistati. Nell'intervirsta al Porqueddu si prendano ad esempio le domande sul film *L'uomo di Aran,* là dove l'intervistatore tenta di proporre un tipo di conoscenza astratta, cioè indiretta (« Io qui devo ripetere il concetto del regista ecc.). L'intervistato nella risposta, personalizza l'astrazione (« Ma, la libertà, il regista l'ha trovata? »). L'intervistatore ribatte, sforzandosi di far intendere la cognizione astratta sulla quale desidera ottenere una risposta (« Io qui discuto sul valore del concetto »). Ma anche questa volta l'intervistato raccoglie soltanto il riferimento concreto e personale (« Soltanto soddisfatti di quel lavoro? »). Penso sia sufficiente questa sola indicazione. Il lettore, se lo desidera, potrà trovare da sè, numerosi altri esempi, esempi evidenti.

Poichè le interviste vennero registrate su nastro magnetico, possiamo offrire una trascrizione fedele di esse.

Signor GIOVANNI PORQUEDDU (contadino-bracciante) - 37 anni.

D. — *Lei, signor Porqueddu, può dirmi quale è stata la sua impressione su queste serate? Sono state utili o no?*

R. — Sì, sono state utili, perchè hanno portato un po' di discussione in sala, chè non l'avevamo vista mai. Sono poi state utili perchè sono state molto istruttive. Ci hanno fatto capire l'impressione del regista, ed è stata anche una cosa sociale. In quanto al primo film, *A noi la libertà,* è stata una libertà voluta a modo loro.

D. — *Perchè?*

R. — Perchè è una libertà di galeotti che han voluto una libertà libera e che uno, secondo lui, ha avuto. Ma poi, una libertà che lo ha fatto presidente di quella grande società, ma allo stesso tempo era libero, *ma legato* alla società, ma poi gli operai erano tutti schiavi. E non era nemmeno libero lui, perchè legato alla società, perchè si credeva libero, e invece era impegnato dai colleghi commercianti, impegnato dalle riunioni di amministrazione. E non era mai libero. E poi è andato a finire a fare il vagabondaggio.

D. — *Quella di scegliere il vagabondagio, crede che sia una libertà vera?*

R. — Non è una libertà veramente sociale quella lì.

D. — *Non è una libertà veramente sociale?*

R. — No, non è una libertà di giustizia sociale quella lì.

D. — *Perchè si mettevano fuori della società?*

R. — Sì, e perciò non erano neppure liberi! *L'uomo di Aran* ci fa vedere un'altra libertà. La libertà dell'uomo di lavorare, schiavo del lavoro; libertà di lottare contro le tempeste, contro le avversità della natura, del mare...

D. — *Ma anche della terra?*

R. — Anche della terra. Voleva condurre la terra a modo suo... Ma era libero? Se fosse stato libero, non sarebbe stato in quella miseria, se ne sarebbe andato in un altro posto.

D. — *Io qui devo ripetere quello che era il concetto del regista. Il regista voleva mostrare come nella società di oggi, l'uomo non si misura più con la natura; cioè non ha più la soddisfazione, misurandosi, di vincerla, questa natura, mentre gli abitanti di Aran, la natura riescono a vincerla e quindi hanno il modo di dimostrare tutta la loro umanità, e quindi di essere completamente e veramente liberi. Questo era il concetto del regista.*

R. — Ma la vera libertà l'ha trovata anche il regista?

D. — *Io non so se il regista l'abbia trovata. So che non ha cambiato il suo mestiere con quello di pescatore. Comunque qui a me interessa sapere se il concetto del regista era un concetto giusto. Io qui discuto sul concetto. Ecco: il concetto per cui ci vengono mostrati degli uomini soltanto soddisfatti di domare la natura, deve essere considerato un concetto giusto o un concetto sbagliato?*

R. — Soltanto soddisfatti di quel lavoro? Ma quella non è soddisfazione. Quegli uomini son legati dall'amore alla terra, hanno l'attaccamento al lavoro; non hanno la speranza di un miglioramento di vita, prima di tutto; ma anche le speranze di esser liberi, di fare una vita libera, perchè non erano mai liberi loro. Dovevano sempre lottare con le avversità della natura e del tempo.

D. — *Sul terzo film, dal momento che siamo andati in ordine, cioè* Rubacuori, *che cosa ha da dirmi?*

R. — *Rubacuori* m'è sembrato una cosa inversa all'*Uomo di Aran,* per esempio. Perchè *L'uomo di Aran* lottava per l'esistenza. *Rubacuori* invece lottava per spendere i soldi... E per il divertimento. Un film da commercio, da far soldi per la gioventù, ma non da ammirare per l'uomo anziano.

D. — *Ma sulla vicenda che cosa può dire?*

R. — Troppo leggera.

D. — *E per la morale che se ne può trarre? Lei l'accetterebbe una morale così? Cioè di un uomo sposato che si permette di tradire in continuazione la moglie; cioè la sua professione, più che di banchiere è di andare dietro a donne.*

R. — Mi dà l'impressione che ci sia quella categoria, ma io non l'accetto.

D. — *Lei crede veramente che ci sia questa categoria di persone?*

R. — Io credo di sì, nell'ambiente di alta classe sociale.

D. — *E sulla* Corazzata Potemkin *quali sono state le sue impressioni?*

R. — Su quel film bisogna fare due passi da gigante. Prima di tutto perchè è un film muto; e per altro, poi, per avere la vera libertà. Perchè sono arrivati a essere liberi: ma che libertà hanno avuto? Ci hanno fatto vedere che si sono rivoltati contro gli ordini superiori, che volevano obbligarli a mangiare la carne con i vermi; ma poi che libertà hanno avuto, non ce l'hanno fatta vedere.

D. — *Effettivamente il regista s'è fermato al momento in cui le navi mandate all'inseguimento della corazzata, per costringerla a tornare indietro o per cannoneggiarla, se l'equipaggio non si fosse arreso, arrivate proprio vicino alla corrazzata, non sparano, e così lasciano che quella se ne vada libera. La storia successiva dell'equipaggio è diversa. In realtà l'equipaggio dopo aver cercato inutilmente asilo in altri porti europei, dovette riconsegnarsi alla Russia. Penso però che al regista interessasse qui mostrare il solo momento della ribellione, e sopratutto sottolineare che si trattava di una ribellione naturale, come quasi tutti gli intervistati fin qui hanno riconosciuto.*

R. — Sì; si è vista pienamente la ribellione che hanno fatto contro l'autorità; ma poi in conclusione, come film, un film, sì, buono, bello, da ammirare, ma per conto mio da aggiornare, perchè io ho visto solo le figure, ma non ho capito tutti i

dettagli. Anzi credevo che lei si interessasse di spiegare qualcosa man mano che si proiettava, e invece questo non è avvenuto.

D. — *Per la verità qualcosa ho spiegato. Sull'ultimo film,* Paisà, *cosa mi può dire?*

R. — *Paisà* ci ha fatto vedere l'arrivo dei liberatori, la lotta quasi quasi fratricida fra italiani e italiani. Ha messo in risalto molte cose: la miseria, e nello stesso tempo, in ultimo, mi ha fatto vedere questa famosa libertà che ci han presentato gli americani in quel convento, quando si discuteva fra protestanti, ebrei e cattolici. Ognuno poteva scegliere la libertà che voleva, secondo lui.

D. — *Ora mi sembra che ci sia un insegnamento in quell'episodio: e cioè che la libertà consiste un po' nel rispetto delle opinioni degli altri. Ora siccome quel film fu realizzato dopo la caduta del fascismo, e anzi esaltava la lotta di liberazione, mi sembra che quel concetto di libertà di cui si parla nel convento, diventi appunto un concetto di libertà molto più giusto e più vero del concetto di libertà sotto il regime fascista, quando gli italiani erano liberi soltanto di pensarla come il duce. In complesso, le discussioni dopo la proiezione di ciascun film, sono state secondo lei positive?*

R. — Non tutte.

D. — *Perchè?*

R. — Perchè ne ho sentita una che mi è sembrata un pochino grossa.

D. — *Quale?*

R. — Quella di quella persona che ha detto che lui al film ci andava soltanto per godersi la serata, non per altro.

D. — *E perchè le è sembrata una risposta poco buona?*

R. — Perchè quella persona, come insegnante, aveva una certa responsabilità. Le proiezioni, come istruzione, vorrei che qui di frequente se ne facessero molte, facendoci vedere di questi film, che sono molto belli, e fanno molto bene.

MARIO PUGGIONI (25 anni) - NINO PUGGIONI (20 anni) - artigiani-sarti.

D. (a Mario Puggioni) — *Ha assistito a tutte le proiezioni del corso?*

R. — Sì, ho assistito a tutte le proiezioni.

D. — *Mi vuol dire quali sono state le sue impressioni sulla iniziativa?*

R. — Per me è stata una bellissima iniziativa, in quanto oltre a divertire dava una certa cultura alla massa, che specialmente in un certo genere di film è ancora, secondo me, un po' indietro... siamo, almeno, perchè non voglio escludermi neanch'io. L'iniziativa è stata buona e anche i film sono stati buoni.

D. (a Nino Puggioni) — *Lei è d'accordo?*

R. — Anche per me ritengo sia stata un'ottima iniziativa perchè come ha detto mio fratello, aiuta a capire anche certe cose che noi della massa non riusciamo certe volte a capire in un film...

D. — *Alla fine di ogni proiezione veniva aperta una discussione. Le sembra che anche le discussioni siano state utili?*

R. — Sì, anche le discussioni sono state utilissime, perchè davano modo a ciascuno di esprimere la propria idea, anche se certe volte la maggior parte del pubblico non poteva parlare, perchè un po' intimidito, dato che c'era molta gente che aveva una certa cultura più alta. Ci si trovava un po' a disagio, ecco!

D. — *Comunque mi sembra che oltre i giudizi dati dalla gente di cultura, sono stati dati altri giudizi piuttosto interessanti.* (a Mario Puggioni) *Lei che ne pensa?*

R. — Sì, sì, giudizi ce ne sono stati da tutti i ceti, anzi forse direi che quelli che sono stati dati dai ceti inferiori mi sono sembrati più giusti di quelli dati da certi che crediamo di un cultura superiore.

D. — *Per esempio?*

R. — Per esempio quello che si riferiva al film sull'ammutinamento della corazzata — il film russo —. Lì, c'è stato il ceto degli ex-ufficiali, che per loro era una cosa ingiusta che i marinai si fossero rivoltati. Secondo me era una cosa giusta. Era una cosa giustissima. Anzi la fine del film, secondo me, doveva anche se di fatto è successo che magari sono stati ammazzati, doveva esaltarli, far di questi marinai degli eroi. Secondo me questo è stato sbagliato. Il film doveva dar la fine di questa massa di marinai, esaltandoli quasi quasi all'eroismo, perchè si sono ribellati per una cosa giusta, veramente giusta. Non si erano lasciati calpestare da quelli che erano i loro comandanti diretti per una cosa che non interessava l'andamento della nave.

D. — *Penso che il regista stesso li abbia fatti diventare degli eroi dedicando ad essi un film, in cui si faceva vedere come la causa dei marinai era giusta e quella degli ufficiali era ingiusta. Non sembra anche a lei?*

R. — Io e con me tutti gli altri, vediamo nel film il protagonista principale paragonato ad un eroe, anche se nella vita reale non lo è, nella vita del cinema preferiamo quasi quasi una cosa irreale, diversa dalla vita normale.

D. — *Forse con questa risposta lei ha fatto notare un altro merito del film. In quanto mostrando quei marinai come uomini e non come eroi, li ha in fondo esaltati ancora di più.*

R. (*Nino Puggioni*) — Io ritengo che in quel film ci sia stata una cosa che non risponde veramente al temperamento umano. Quei cento uomini coperti da un tendone! Ma, allora per quelli lì, non esisteva più lo spirito di conservazione. Perlomeno io essendo stato al posto di quelli lì, mi sarei rivoltato. Prima di farmi ammazzare non mi sarei assoggettato come una pecorella ad aspettare che mi fucilassero. Una rivolta ancor prima...

D. — *Ora devo spiegarle! Il tendone praticamente era una consuetudine, un uso, come la benda agli occhi, per i condannati a morte. Il tendone era previsto nel regolamento militare. Inoltre, la ribellione viene dopo che i marinai condannati alla decimazione sono già stati coperti dal tendone, proprio perchè sono gli altri marinai — quelli che compongono il plotone di esecuzione — a non avere il coraggio — o il cuore — di sparare sui loro compagni. E mi sembra sia questo il fatto più importante e più decisivo ai fini della ribellione generale. Bisogna infine tener conto che il film si carica di tensione proprio nel momento in cui i marinai stanno per essere fucilati e la tensione cresce quando lo spettatore vede i colleghi del plotone combattuti fra lo spirito di obbedienza all'autorità e lo spirito di solidarietà con i compagni condannati per una causa ingiusta.*

R. (*Mario Puggioni*) — Nel film è anche bella quella sequenza della scalinata, in quanto è stata bene indovinata, perchè presa in primo piano. Però è stata una cosa troppo marziale, troppo lunga forse. Insomma ha fatto una tragedia; una tragedia vera e propria che a me sembra sia stata ingrandita.

D. — *Anche qui lei nota una cosa giustissima. Infatti un critico ha già notato come la scalinata di Odessa che praticamente è una scalinata di duecento metri, nel film sembra invece lunga tre chilometri. Il regista però s'è permesso questo per sottolineare la drammaticità del momento. Noi finora abbiamo discusso di un film, ma in maniera casuale, invece io vorrei chiedere quale fra i cinque film proiettati durante il corso le è piaciuto di più.*

R. (*Mario Puggioni*) — A me è piaciuto moltissimo *L'uomo di Aran*. Però se avesse presentato anche i lati buoni della vita, mi sarebbe piaciuto di più. Invece ha presentato solamente il lato cattivo di questi due esseri dell'isola di Aran. Ora è una cosa impossibile questa, perchè ognuno anche nel cattivo gioisce, ha sempre qualche minuto, anche se in un anno, anche almeno per un giorno, gioirà, per qualche cosa, per una cosettina da niente... Invece ha fatto vedere solamente una vita quasi impossibile, una vita da cani. E' impossibile adesso che un uomo possa vivere in quella maniera lì. Neanche se ci fosse costretto, dalla forza, non ci vivrebbe. E poi loro erano in quell'isola lì, come se non potessero evadere da quell'isola. Non lo facevano di buona volontà, non si vedevano che lo facevano perchè vivevano la vita giorno per giorno.

D. — *Forse il regista voleva proprio esprimere che quegli uomini lo facevano di buona volontà e che in fondo non desideravano altrimenti. Il giudizio che lei ha dato dipende forse dalla nostra diversa sensibilità di spettatori, in quanto oggi una vita del genere siamo naturalmente portati a giudicarla da un punto di vista sociale. E allora possiamo giudicarla come lei l'ha giudicata. Ma certo il regista, nel* 1932, *intendeva dimostrare come gli abitanti di Aran riuscivano a raggiungere un grado di umanità, che all'interno della società così com'è organizzata oggi, nessuno neppure sogna più. In altri termini, il regista voleva dire questo: nell'isola di Aran vivono uomini che ancora hanno la possibilità e la fortuna di misurarsi direttamente con la natura, mentre altrove questo non è possibile. Dunque, se oggi ci sono degli uomini dei quali possiamo dire che veramente vivono la vita, essi sono gli abitanti di Aran. E però il regista non ha tenuto conto che oggi la vita bisogna viverla dentro la società e non ai suoi margini, e perciò anche il metro per misurarne il valore bisogna trovarlo dentro la società e non fuori. Questo non toglie che si tratti di un buon film.*

R. (*Mario Puggioni*) — Inoltre in quell'isola c'erano altri abitanti. Come mai in una sola scena del film si sono visti? Possibile che i due protagonisti non avvicinassero mai gli altri abitanti dell'isola? Solamente nella solidarietà, quando si è avuto magari bisogno, solamente in quel momento lì sono apparsi gli altri abitanti dell'isola.

D. — *Giustissimo.* (a Nino Puggioni) *E lei che pensa di questo film?*

R. — Per conto mio ho visto che gli abitanti di quell'isola, tendono a trarre dalla terra un maggior frutto... o meglio, hanno nella terra una certa speranza molto più di quella che possono avere nel mare.

R. (*Mario Puggioni*). Perchè l'uomo già per natura è più attaccato alla terra che al mare, perchè ci vive, e la sente più solida sotto i piedi... e perchè è una cosa che gli dà più falcilmente il fabbisogno per vivere.

R. (*Nino Puggioni*) — E poi viene subito naturale il confronto, fra certi che devono vivere sperperando i milioni da una parte e dall'altra, e certi che devono vivere in una condizione di vita, che lottano tanto per riuscire a campare.

R. (*Mario Puggioni*) — Anche *A me la libertà* è stato un bellissimo film. Indovinato anche quel paragone fra il lavoro fatto in serie e il lavoro che si faceva quasi uguale nel penitenziario: tutti comandati a bacchetta... Ma è una cosa, almeno per me, che mi sembra impossibile. Quello lì, magari perchè era lì senza far nulla, perchè magari non gli piaceva lavorare, lo prendono e lo portano nella fabbrica. E' possibile un fatto del genere? A meno che non sia possibile in certi stati a regime totalitario. E a meno che il film esaltasse la libertà nel paragone fra uno stato a regime democratico e uno stato a regime totalitario.

D. — *Ma a lei sembra che la libertà che i due protagonisti ricercano sia una vera libertà?*

R. — Una libertà così non si può mai avere, perchè la libertà che quelli là hanno scelto per me non è una vera libertà.

D. — *In che senso? Vorrei che mi spiegasse meglio.*

R. — La libertà io non la intendo nel modo come quelli l'avevano scelta. Libertà non vuol dire vivere da barboni, andare giorno per giorno, cercarsi un pezzo di pane, e fare magari quello che gli pare e piace. La libertà è per me andare a lavorare, quando si sente di andare a lavorare, ma se un giorno non si sente di andare a lavorare, non lavorare; e fare quel lavoro che gli pare e gli piace per il suo temperamento. Eccolo il lavoro. Non obbligarmi a fare un lavoro che non è per il mio temperamento: mi prendono e mi portano in una fabbrica, magari di apparecchi radio, come a quelli là; quando per il mio temperamento non sono fatto per gli apparecchi radio, ma magari per far delle pitture, anche se queste pitture per gli altri sono delle balordaggini.

D. — *Vorrei concludere chiedendo loro se queste iniziative meritino di essere diffuse fra il popolo, e se la proiezione di film considerati opere d'arte possano elevare il gusto del pubblico.*

R. (*Mario Puggioni*) — Secondo me è stata una manifestazione veramente riuscita, che ha incontrato il favore di tutti, di tutti senza distinzione di classe e di ceti. E per me se si ripetessero e così per molti altri che ho avvicinato e con cui ho parlato, sarebbe una cosa bellissima, perchè, come ho detto prima, divertendo creano una certa cultura.

D. (a Nino Puggioni) — *Lei che ne pensa?*

R. — Anche per me è stata una organizzazione magnifica. Anzi, penso che si potrebbe anche ripetere, se ce lo potessero concedere, formando anche un club, non so, organizzandoci, perchè ci porta in un piano più elevato da poter capire un film, discuterlo e comunque apprezzare tutti i pregi che questo film tiene nascosti per la massa del pubblico.

R. (*Mario Puggioni*) — Secondo me ha anche un altro scopo. Lo scopo di annullare, specialmente nel nostro centro, la differenza di classe che esiste fra un ceto e l'altro. Perchè mette in condizioni di parlare, di dire ciascuno la sua senza vergognarsi. Ecco questa è una cosa bella, senza magari che si dia la parola a Tizio e non a Caio. No! Tutti hanno diritto di parlare, ognuno di dire la sua opinione, anche magari se è sbagliata, perchè ognuno ha i suoi punti di vista.

Cercheremo ora — nei limiti di spazio concessi — di trarre qualche conclusione dall'inchiesta di Thiesi. La presenza di una sala cinematografica in questo paese può essere riguardata da tre punti di vista: in rapporto con l'ambiente; in rapporto con i frequentatori abituali; e infine per le *costanti di validità* che il pubblico si attende di vedere ben espresse nello spettacolo cinematografico.

Rapporto cinema-ambiente. Le statistiche elaborate con molta accuratezza e competenza dalla SIAE indicano che in questo dopoguerra si è verificato un forte incremento nell'apertura di nuove sale cinematografiche. Dal gennaio 1948 allo stesso mese del 1954, il numero delle sale passa da 6.551 a 9.888, cresce cioè del 50% (Vedi « *Lo spettacolo in Italia* - 1953 edito dalla SIAE). Tale incremento ha subito un arresto nel 1956. Comunque al 1955 il numero delle sale cinematografiche in Italia era di 10.629 (vedi il volume, con lo stesso titolo, anno 1955). Questo fatto mi sembra possa essere spiegato anche in relazione a un più vasto e generale fenomeno verificatosi in questo dopoguerra: la grande espansione delle esigenze dei beni di consumo e quindi dei beni di consumo stessi.

Il paese di Thiesi ci offre per questo verso un dato assai indicativo oltre quelli già detti. A Thiesi la popolazione residente, rispetto all'anteguerra, non è cresciuta, anzi è diminuita a causa dell'emigrazione. E tuttavia nel paese si è verificata una crisi acutissima degli alloggi, che pertanto non può essere spiegata se non in concomitanza con la generale espansione delle esigenze di tutti i beni di consumo. In altri termini, la gente esigeva di star meglio di come stava prima. In questo clima, che può definirsi di profondo rinnovamento ambientale, c'è stata la persona che ha potuto decidere e portare a termine anche la costruzione di una sala cinematografica. E per quanto abbiamo potuto constatare, quella persona se non può dichiararsi completamente soddisfatta per ciò che si attendeva da un investimento finanziario del genere, non può neppure dirsi pentita. Da notare che prima della guerra una iniziativa del genere sarebbe parsa a tutti semplicemente pazzesca.

Nel volume della SIAE del 1953 appare inoltre che l'incremento delle sale cinematografiche fra il 1948 e il 1954, quando viene considerato per grandi ripartizioni territoriali, fornisce le seguenti percentuali: Italia settentrionale 22%; Italia centrale 28,4%; Italia meridionale 22,9%; Italia insulare 48,9%. La percentuale di incremento dell'Italia insulare chiede una giustificazione più precisa. Certamente ha influito la generale espansione dei beni di consumo; ha influito inoltre la condizione di maggiore distanza delle isole da grandi centri industriali e commerciali (condizione che nel dopoguerra è andata via via migliorando per l'incremento dei mezzi di comunicazione); ha influito la maggiore arretratezza delle due regioni, e quindi una maggiore disponibilità potenziale alle offerte del mercato. Si possono aggiungere altre cause, come l'acquisto di una certa autonomia amministrativa, ecc. Si tratta però sempre di cause che spiegano il fenomeno dall'esterno, mentre a noi sembra che si possa arrivare a una giustificazione che si può definire interna, della maggiore espansione delle sale cinematografiche nell'Italia insulare. Tale maggiore espansione può indicare una rottura dell'ambiente tradizionale, o perlomeno un conflitto con esso, da parte delle generazioni più giovani. A Thiesi tale conflitto esiste. E del resto l'osservazione degli spettatori abituali ha indicato che la gran maggioranza sono giovani fra 15 e 25 anni. Inoltre, le categorie che più frequentano il cinema sono in primo luogo gli artigiani, seguono gli impiegati, gli esercenti (di questi più che altro i familiari), i contadini (della generazione più giovane), i proprietari (generazione più giovane), industriali e commercianti (generazione più giovane). Risultano pressochè assenti i pastori, vecchi e giovani, che rappresentano appunto la categoria economica e sociale più tenacemente legata alla tradizione.

Pertanto l'inchiesta ci ha permesso di cogliere un rapporto fra cinema e ambiente che può definirsi di carattere sociale e culturale. In qualche modo si può affermare che là dove il cinema diventa un elemento di rottura della tradizione, esso si pone, per il pubblico che l'accetta, come uno strumento di emancipazione culturale e sociale. « Ci piace vedere un po' di vita » afferma un bracciante agricolo. Si tratta di una affermazione che può essere considerata assai importante in quanto indica che quel giovane bracciante la *vita* la vede ormai al di là dei confini del suo ambiente.

Si può concludere affermando che esiste più di un legame fra cinema e situazione ambientale. Si danno ambienti e situazioni ambientali che più o meno favoriscono, più o meno limitano, quando non impediscono e rifiutano, l'ingresso del cinema. Si può dir questo: più un ambiente è regolato da rapporti tradizionali, più decisamente esso rifiuta il cinema. E le ragioni del rifiuto possono essere ritrovate nel fatto che un ambiente tradizionale si identifica oggi con tipi di comunità umane chiuse, che in genere rifiutano tutti gli apporti culturali, sociali, economici, che provengono dall'esterno, e anzi badano, per la salvaguardia della tradizione, a respingere con tutte le forze tali apporti. Anche al cinema, inteso come mezzo di svago e divertimento, l'ambiente tradizionale oppone i suoi svaghi e i suoi divertimenti ormai consacrati in una sorta di rituale. In questi stessi ambienti, l'ingresso del cinema è sempre l'indice di un conflitto fra forze tradizionali, rappre-

sentate dalle generazioni anziane, e forze anti-tradizionali, rappresentate dalle generazioni dei giovani.

Rapporto cinema-pubblico. E' possibile in qualche modo affermare che l'attenzione verso lo spettacolo cinematografico varia a seconda dell'appartenenza dello spettatore a una determinata categoria sociale ed economica. E' del resto quanto si può dedurre dallo stesso quadro sinottico, riportato nella prima parte del presente studio (1). Ma la differenza può essere rilevata anche considerando i giudizi espressi dagli artigiani e i giudizi espressi dai contadini. Per esempio: Sebastiano Sanna e Mario Puggioni, artigiani entrambi, il primo piccolo impresario edile, il secondo sarto, hanno rifiutato decisamente l'organizzazione del lavoro come veniva presentata nel film di Clair. Sanna ha denunciato in essa la soppressione di qualsiasi spirito di iniziativa e Puggioni la soppressione della libertà. In entrambi i giudizi era evidentemente sottintesa la loro genesi: la preferenza personale degli artigiani per l'iniziativa personale. Fra i contadini Giovanni Porqueddu, pur intuendo il raffronto stabilito da Clair fra la vita del carcere e quella di fabbrica, e forse, come comprensione personale del film, spingendosi più in là dei due artigiani citati, ha finito per concludere in un senso negativo. Porqueddu arriva a riconoscere che in quel film il senso della libertà non è stato dato, ma non indica nè implicitamente nè esplicitamente su quale affermazione concreta la libertà deve fondarsi. E' pertanto interessante notare come Porqueddu abbia, per così dire, tentato una interpretazione, in chiave di libertà, di tutti i film da noi presentati, giungendo per tutti alle identiche conclusioni negative.

L'elaborazione del materiale ci ha fatto constatare come i giudizi di Giovanni Porqueddu vengano a collimare, come significato di fondo, con i giudizi espressi da altri contadini, per es.: Domenico Cabras (28 anni), Giuseppe Musio (25 anni). Il giudizio positivo assegnato da entrambi al film *Rubacuori* e il rifiuto di Musio de *L'uomo di Aran,* rifiuto giustificato con l'affermazione che il film presenta esclusivamente la realtà quotidiana dei contadini (« Lavoriamo sempre in cerca di migliorare le nostre condizioni, ma purtroppo non si riesce »), rivelano alla fine che la genesi del giudizio va riferita alla categoria professionale cui i due appartengono, e alla situazione sociale-economica in cui attualmente tale categoria si trova. In altri termini sia Porqueddu che Cabras e Musio, posti di fronte allo spettacolo cinematografico, pur esprimendo ciascuno giudizi di diversa portata, intelligenza, sensibilità, reagiscono riferendosi anzitutto alla loro condizione esistenziale di appartenenti a una categoria professionale che oggi vive in una situazione di precarietà. La preferenza data da Cabras e da Musio al film *Rubacuori,* è dai due diversamente giustificata. Musio si è espresso così: « *Rubacuori* è un film divertente. Certamente non si devono vedere sempre film tragici » (alludeva alla *Corazzata Potemkin* che nella graduatoria ha nominata per prima); Cabras, che invece ha dato la sua preferenza

(1) Vedi « Bianco e Nero » anno XVII, n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

assoluta immediatamente al film di Brignone, ha aggiunto: « Perchè siamo giovani e ci piace vedere un po' di vita ». La giustificazione di questa preferenza rivela esplicitamente il desiderio di evasione dei due, e pertanto conferma il rapporto fra interesse verso lo spettacolo cinematografico e categoria professionale dello spettatore che lo esprime. (Resta sottinteso che la categoria professionale dev'essere a sua volta riguardata in rapporto alla sua situazione economica, sociale ecc.).

Costanti di validità dello spettacolo cinematografico. L'inchiesta, sebbene indirettamente, ha rivelato l'esigenza che il film sia costruito secondo certe *costanti* che devono essere chiaramente espresse. E' chiaro che nella determinazione di tali costanti si debbano scegliere quelle che affiorano nei giudizi delle categorie che formano la stragrande maggioranza del pubblico cinematografico di Thiesi: tali categorie sono quelle degli artigiani e dei contadini. Tali costanti sono da ritrovarsi, più che nei risultati formali cui un film può giungere, in certi valori esistenziali che il film deve affermare:

Il film deve appagare l'esigenza di una visione della esistenza, in cui i valori della libertà, della giustizia, della speranza, devono risultare bene espressi ed affermati, in maniera che non possa essere messa in dubbio la loro verità (vedi del resto le interviste qui riportate).

Il film non può neppure dimostrarsi agnostico verso tali valori, tanto meno mettere in dubbio la verità e l'assoluta necessità che essi prevalgano (non tanto incarnati in un personaggio o nel lieto fine, quanto espliciti nella morale che dal film lo spettatore può trarre).

Il film deve possedere una dimensione sociale, e cioè i personaggi devono appartenere a una società, agire nel suo ambito. A sua volta la società nel suo complesso deve risultare finalizzata verso l'attuazione dei valori di giustizia e di libertà.

Per concludere devo precisare che i rapporti fra cinema e ambiente, cinema e pubblico, nonchè le costanti di validità dello spettacolo rilevate, devono per ora ritenersi risultati riferibili al solo pubblico cinematografico di Thiesi. Tutt'al più possono essere assunti come ipotesi da verificare in successive inchieste. Possiamo aggiungere che un'altra inchiesta è stata nel frattempo effettuata tra un altro pubblico cinematografico di ambiente rurale. La scelta è caduta su Scarperia, un paese in provincia di Firenze. I dati raccolti sono in corso di elaborazione. Se è prematuro anticipare i risultati possiamo però dire che la partenza per la seconda inchiesta si è basata, assumendoli come ipotesi da verificare, sui risultati della prima.

I film

recensioni di GIULIO CESARE CASTELLO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI, BRUNELLO RONDI

Moby Dick

(MOBY DICK, LA BALENA BIANCA)

REGÌA: John Huston.

SCENEGGIATURA: Ray Brandbury e John Huston, dall'omonimo romanzo di Herman Melville. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Oswald Morris. MUSICA: Philip Stainton, *diretta da* Louis Levy. SCENOGRAFIA: Hilda Fox e Ralph Brinton. COSTUMI: Elizabeth Haffenden. STAMPA DEL COLORE: John Huston e Oswald Morris. EFFETTI SPECIALI: Gus Lohman. MONTAGGIO: Russel Lloyd.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Capitano Achab*: Gregory Peck, *Ismaele*: Richard Basehart, *Starbuck*: Leo Genn, *Padre Mapple*: Orson Welles, *Capitano Boomer*: James Robertson Justice, *Stubb*: Harry Andrews, *Manxman*: Bernard Miles, *carpentiere*: Noel Purcel, *Daggoo*: Edric Connor, *Peleg*: Mervyn Johns, *Peter Coffin*: Joseph Tomelty, *Capitano Gardiner*: Francis De Wolff, *Bildad*: Philip Stainton, *Elia*: Royal Dano, *Flask*: Seamus Kelly, *Queequeg*: Friedrich Ledebur, *Blacksmith*: Ted Howard, *Pip*: Tamba Alleney, *Tashtego*: Tom Clegg.

PRODUZIONE: John Huston per la Moulin Picture, 1954-'56. ORIGINE: Gran Bretagna. DISTRIBUZIONE: Warner Bros.

Moby Dick di Melville, quest'alta montagna della letteratura americana, è il romanzo delle domande. Uno dei testi più angosciosi che esistano. La « cifra » lo domina tutto. Intanto, chiamarlo romanzo delle domande non vuol significare ancora nulla: in primo luogo non è neppure un romanzo. E' un immane trattato universale errante di continuo tra la ricerca di Dio, l'epica marinara e le norme sull'uso degli oli di balena. In via diretta, non pone alcuna domanda; a libro chiuso sarà il lettore che non potrà fare a meno di rivolgerne a se stesso sotto la caterva incredibile dei simboli, dei segni, dei riferimenti più straordinari.

Che cosa rappresenti veramente la storia della caccia del capitano Achab alla balena bianca Moby Dick sui tre oceani, e poi la battaglia e l'annullamento dei cacciatori, non è stato detto mai in maniera definitiva o, in qualche modo, inappellabile. Tutti possiamo concordare sulla constatazione che il viaggio di Achab sia una specie d'itinerario infernale — quale poteva aprirsi ad un baleniere puritano — verso la spiegazione del mistero dell' universo (la balena bianca); e che questo viaggio, retto in apparenza da termini mistici, sia pensato in realtà attraverso lo schermo di una determinatissima ed erudita coscienza letteraria, maturatasi in Melville — fosse — sulle sartie dei suoi autentici viaggi, ma ben ancorata tuttavia alla roccia della Nuova Inghilterra e alle mura dei suoi presbiteri. Con ciò saremmo ancora al punto di partenza del libro, non certo alla sua fine. Alla fine di *Moby Dick* (e anche del film) lettore e

spettatore sono tratti, più che mai, a chiedersi chi sia Achab e chi sia la balena bianca, e a quale sterminata distanza si trovino i veri traguardi della loro lotta. Ce lo chiediamo, soprattutto, per una paradossale e opprimente sensazione (perciò, prima, avevamo parlato d'angoscia): noi ci rendiamo conto di partecipare alla lotta, ma *ignorando da quale parte*. Questo disagio, che è poi il profondo segreto di *Moby Dick*, lo abbiamo riavvertito nel film; non soltanto, ma ci è stato manifestato anche da spettatori occasionali, che si erano avvicinati al film stesso senza conoscere Melville e credendo di trovarsi di fronte ad un comune racconto d'avventure (equivoco, del resto, caldamente sostenuto dal « battage » pubblicitario).

Non è questa la sede per un riesame delle disparate, contrastanti interpretazioni del grande romanzo. Ci premeva però segnalare di nuovo, come primo dato, il singolare destino dei due contendenti che non sono soltanto — secondo quanto è stato scritto — « una paradossale coppia d'inseparabili », ma divengono addirittura, nel loro inseguirsi intorno al mondo, due termini intercambiabili; per cui a un certo momento si potrebbe anche credere che non sia più Achab a cacciare Moby Dick, ma Moby Dick a cacciare Achab; e nel molinello sembrano confondersi i rispettivi simboli. Tutto ciò a noi sembra non sia andato interamente perduto nel *Moby Dick* cinematografico, che d'altronde — sia detto subito — non mostra di prefiggersi a fine ultimo delle posizioni chiarificatorie: al contrario, non era estraneo al temperamento artistico di Huston uno scaltro impiego delle formule misteriose e sciaradistiche. Di più va osservato che la dimensione cinematografica, fatalmente indirizzata verso un processo di semplificazione, di « pulizia » del testo, ammette una relativa illuminazione delle allegorie solo a patto che queste allegorie siano ridotte ai termini più sommari e abbiano avuto sullo schermo un'ordinata esposizione figurativa; in altre parole, può dar luce solo ad una parziale visione del testo. Ne segue che il film ha dovuto sacrificare l'abbondante teorica di *Moby Dick* come troppo pericolosa, cercando di trasportarne però la minuzia in campo descrittivo e psicologico. Il risultato è stimolante, perchè sotto forma di « testimonianza » (Huston è con Ismael, più che con Achab) sembra lasciar intravvedere una chiave particolare.

Huston è oggi uno dei massimi registi cinematografici degli Stati Uniti. Per due anni ha maturato in sè l'ambizione di tradurre per lo schermo il *Moby Dick*. Insieme allo scrittore Ray Brandbury ne ha elaborato numerose sceneggiature che infine, sovrapposte e revisionate fino al minimo particolare, hanno dato il filo conduttore definitivo. Già allora, in questa fase, il lavoro è stato durissimo. Si aggiungano le infinite difficoltà d'ordine materiale, che in una opera simile costituiscono un assillante ostacolo all'indipendenza dello stile: la costruzione del « Pequod », la scelta dei luoghi e delle figure, i problemi di fotografia connessi alle sequenze marinare più impegnate, e naturalmente la fabbricazione della finta balena, confezionata in plastica e guttaperca con strutture interne di acciaio, e «electronically controlled», a maggior gloria dei maestri degli effetti speciali. Insistiamo su questi dati, perchè è possibile intuire che proprio dinanzi al loro linguaggio Huston dovette intendere per la pri-

ma volta l'ingente limite della sua opera, il rischio che correva. Là dove più intensa sgorgava l'ispirazione libera e creatrice di Melville (si rilegga la preziosa « fontana di parole » che celebra nel libro la prima apparizione di Moby Dick) il film di Huston poteva trasformarsi in una avventura plebea, avvilita dalla grossa macchina di gomma elettrocomandata che sguazzava in mare. Caricature del genere si scontano duramente, nella goffaggine e nel ridicolo. Basterà pensare (qualcuno se ne ricorderà) alle due precedenti edizioni cinematografiche su Melville, con John Barrymore nel suo più acceso periodo douglasiano: *Il mostro del mare* (« The Sea Beast », 1925) e *Moby Dick il mostro bianco* (« Moby Dick », 1930). Erano gesta alla Salgari, non senza la presenza di una bella ragazza a bordo (Dolores Costello nel primo caso, Joan Bennet nel secondo) per la sequenza dolce dopo la battaglia.

Per fortuna Huston e i suoi specialisti hanno fatto miracoli nei trucchi fotografici; e quanto alle altre contaminazioni, si può ammettere con piacere che i tempi sono un po' cambiati. Non guardiamo solo al *Moby Dick,* che fa caso a sè: un maggior rispetto nelle versioni dai classici letterari si va realmente diffondendo tra la gente del cinema. Ricordiamoci dei film shakespeariani, di *Le rouge et le noir,* e diamone atto persino al nostro *Guerra e pace.* La preparazione accurata non è più evitabile. Si è compreso che la riespressione dei grandi testi è impossibile senza una padronanza bene assorbita dell'originale. Sotto questo aspetto, John Huston si dimostra soprasensibile a Melville, una volta accertata l'invalicabilità di taluni margini cinematografici. Ma era necessario giungere alla riduzione sullo schermo di *Moby Dick* per accorgerci che Huston è un melvilliano? Probabilmente no. Le ubriacature ribelli, alla Achab, non difettano nella sua filmografia. Jacques Doniol-Valcroze ne fa anzi il motivo dominante del « système hustonien », in cui l'individuo, rincorrendo la suprema aspirazione della sua vita, perisce nel momento stesso in cui raggiunge la mèta. *Il tesoro della Sierra Madre* (1947), *Stanotte sorgerà il sole* (1949) e *Giungla d'asfalto* (1950) sarebbero i pilastri principali della teoria, che è tuttavia inapplicabile ad altre opere non meno importanti dello stesso Huston. Ma altri interessi del *Moby Dick* sono riscontrabili già precedentemente: il tema della necessità del male, il problema della « colpa inseguita », l'apparizione meravigliosa e affascinante del terrore: la guerra, così come si rivela alla giovanissima recluta de *La prova del fuoco* (1951) è anch'essa una « Balena Bianca », mentre il medesimo personaggio di Henry (Audie Murphy) funge da testimone corale a somiglianza di Ismael (Richard Basehart). In certo modo giungono a confluenza in *Moby Dick* le mille ambiguità, i mille caratteri misteriosi e sospesi che popolavano fin dall'inizio i film di Huston e che la prudenza aveva mantenuto oscuri: gli idoli, i falconi maltesi, le profezie dei cercatori d'oro. In *Moby Dick* c'è posto per tutti. Il capo della polizia in *Stanotte sorgerà il sole,* persino Valentin le Désossé di *Moulin Rouge* potrebbero arruolarsi nella ciurma del « Pequod », alla caccia della balena bianca.

Che cos'è dunque *Moby Dick* per Huston? Dramma marino, occasione di cabala, esperimento di stile, avventura sull'uomo: tutto questo, ma

forse — l'abbiamo detto — con una chiave più specifica. Ammettendo, secondo l'interpretazione critica più diffusa, che il mostro Moby Dick rappresenti il male, si tratterà del male indispensabile, decretato dalla Divinità per l'equilibrio del mondo. Le sue apparizioni e le sue furie sfuggono al giudizio umano. Il capitano Achab, animato da volontà distruggitrice contro Moby Dick, diverrebbe per converso una formidabile aberrazione del bene, che vuole superare i propri termini immutabili e alterare i rapporti eterni dell'uomo; dimenticando che l'uomo, se deve combattere il male, non può ambire a sopprimerlo in nome d'una vendetta puritana senza contravvenire al precetto della Bibbia. Il coraggio forsennato di Achab nella caccia alla belva diventa dunque uno sprone blasfemo: alla fine, nel loro ultimo duello, si trae la conclusiva impressione di due bestialità gigantesche che vengono a cozzo. Qui il monito biblico della « vendetta proibita » può assumere nel film un senso anche più preciso e confinare con l'altro genere di battaglia che, per una definizione ridivenuta moderna, viene detto « caccia alle streghe ». Nel furore cupo e contagioso di Achab c'è il fuoco di Salem. Con felice intuizione Huston ha meglio definito la pazzia montante dell'equipaggio del « Pequod » insistendo su due personaggi antitetici, Achab-Starbuck, e ampliandola in un episodio finale che non si trova nel romanzo. L'uomo giusto Starbuck, che già aveva ripetutamente esortato il capitano alla riflessione (« La nostra missione non è di cercare una balena bianca... La nostra missione è di fornire olio per tutte le lampade del mondo »), sarà l'ultima cagione della catastrofe della nave. Esaltato improvvisamente, contagiosamente dalla morte di Achab, inciterà gli atterriti marinai a riprendere la battaglia contro Moby Dick. Cinematograficamente l'inserto è assai importante perchè spiega e completa, in luogo di moltissime parole, non traducibili sullo schermo, l'inizio della mania di Achab, e il trasmissibile potere della sua determinazione. Ormai Starbuck, se vivesse, proseguirebbe Achab.

Alla sua opera Huston ha conferito larga e plastica veste decorativa, rapportando sempre il valore spettacolare all'essenza più autentica dei personaggi e dei climi: si veda, tra gli altri, lo spazio lasciato a Queequeg, che è una vera e propria « scenografia vivente »; oppure l'immediata efficacia della carrellata nella chiesa, tra i colori freddi e morti mentre la minacciosa parola « Whale » si sussegue da un'epigrafe mortuaria all'altra lungo la parete. Il colore di *Moby Dick* è quasi una rivelazione: diverso da quanto il cinema a colori ci abbia mostrato fino ad oggi, e non lontano probabilmente — in libera applicazione personale — dalle formule enunciate da Eisenstein in *The Film Sense*: « ... noi stessi decidiamo quali colori e suoni potranno servire meglio il dato o l'emozione di cui abbisognamo... A un definito tono di colore, che si svolge attraverso tutta l'opera, sia data consistenza per mezzo di una struttura figurativa in stretta armonia con il tema e l'idea dell'opera... ».

Ciò non toglie che, in pratica, il processo cromatico usato per fotografare *Moby Dick* non abbia nulla di prodigioso; una specie d'uovo di Colombo. « Abbiamo girato *Moby Dick* in Technicolor », dichiara Huston stesso nell'intervista a Eduard de Laurot (v. *Cinema Nuovo*, n. 89: « Huston di fronte alla balena »).

« Dalla pellicola a colori abbiamo tratto due copie di negativo: uno a colori e uno in bianco e nero. I due negativi sono stati stampati insieme sulla copia positiva definitiva, riuscendo ad ottenere una tonalità completamente nuova ».

La stessa abilità non si dispiega sempre nella delicata scelta del materiale umano. Molti attori di buon nome sono mobilitati per *Moby Dick*, è vero. Tra questi il già ricordato Basehart, Orson Welles, (Padre Mapple), Leo Genn (Starbuck). Il capitano Achab è Gregory Peck. Sono attori per la maggiore, che possono anche avere dei numeri, ma si rileva in tutti — segnatamente in Gregory Peck — il disagio di chi si trova dinanzi ad un compito difficile dopo una lunga assuefazione a film inutili e volgari, nei quali il divismo risolveva ogni problema senza colpo ferire. In *Moby Dick* il trucco non ha corso, e l'impianto drammatico dell'opera, che sotto ogni altro titolo ha rifiutato arditamente le soluzioni comode, registra per questo verso un'insufficienza palese. L'Achab di Gregory Peck, cattedrante e scatenato, non perviene mai a far parte della sapiente composizione edificatagli da Huston con l'ammirevole tattica di aggiustamento che abbiamo cercato di rilevare. Il suo è un moderno « tipo » della corrente psicanalitica del cinema americano, inquadrato nella facile fissità, poniamo, del protagonista di *Io ti salverò*, negato alla risonanza biblico-romantica dell'Achab di Melville che ha potuto favorire tanto accanimento di esegesi e di « decifrazione » sopra di sè. Favorevole, fino a un certo punto, il nostro parere sulla recitazione di Basehart, almeno nella prima parte (la locanda dei balenieri, l'incontro con Queequeg, l'imbarco): parte determinante per la sua diretta funzione di osservazione soggettiva, dall'esterno. Favorevole anche sulla sobrietà di Genn, che fa capo con ogni probabilità ad una prolungata e civile esperienza di scena classica. Ma la tematica del *Moby Dick* si esteriorizza meglio nei volti meno familiari dei caratteristi che compongono la ciurma della baleniera: Friedrich Ledebur (Queequeg) Harry Andrews (Stubb) Mervyn Johns (Peleg) Noel Purcell (il carpentiere) e gli altri.

E' specialmente in virtù loro che il « Pequod » diventa talvolta « la nave dell'anima americana », come la chiamò D. H. Lawrence. Lo stesso Lawrence che in mezzo a molte illazioni troppo preziose, tratte « en artiste » dalle pagine di Melville, aveva individuato forse in poche parole il centro della crociata sbagliata e il vero destino del capitano Achab: « non tanto diretto ad un porto a prora, quanto fuggente da tutti i porti a poppa ».

t. r.

Montecarlo

REGÌA: Giulio Macchi. SUPERVISIONE TECNICA: Samuel Taylor. SUPERVISIONE ARTISTICA: Vittorio De Sica.

SOGGETTO: Marcello Girosi e Dino Risi. SCENEGGIATURA: Samuel Taylor. FOTOGRAFIA (*Technicolor, Technirama*): Giuseppe Rotunno. SCENOGRAFIA: Gastone Medin.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Conte Dino Delle Fiabe*: Vittorio De Sica, *Marchesa di Crevecoeur*: Marlene Dietrich, *Mr. Hinkley*: Arthur O' Connell, *Duval*: Renato Rascel, *Jane Hinkley*: Natalie Trundy. ALTRI INTERPRETI: Clelia Matania, Carlo Rizzo, Truman Smith, Jane Rose, Mimmo Billi, Misha Auer, Marco Tulli, Guido Martufi, Alberto Rabagliati, Frank Elliot, Betty Carter.

PRODUZIONE: Marcello Girosi per la Titanus, 1956. ORIGINE: Italia. DISTRIBUZIONE: Titanus.

Poveri ma belli

REGÌA: Dino Risi.

SOGGETTO: Dino Risi. SCENEGGIATURA: Dino Risi, Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile. FOTOGRAFIA: Tonino Delli Colli. MUSICA: Piero Morgan. SCENOGRAFIA: Piero Filippone. COSTUMI: Beni Montresor.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Giovanna*: Marisa Allasio, *Romolo*: Maurizio Arena, *Salvatore*: Renato Salvatori, *Tramviere*: Memmo Carotenuto, *Annamaria*: Alessandra Panaro, *Marisa*: Lorella De Luca, *Zio Mario*: Mario Carotenuto, *Padre di Giovanna*: Virgilio Riento.

PRODUZIONE: Titanus, 1956. ORIGINE: Italia. DISTRIBUZIONE: Titanus.

Noi siamo le colonne

REGÌA: Luigi Filippo D'Amico.

SOGGETTO: Giulio Moreno e Vittorio Metz. SCENEGGIATURA: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Marcello Marchesi, Vittorio Metz. FOTOGRAFIA: Pier Lodovico Pavoni. SCENOGRAFIA: Ivo Battelli e Fulvio Barzotti. COSTUMI: Marisa Polidori.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Celimontani*: Vittorio De Sica, *Ugo*: Antonio Cifariello, *Aldo*: Franco Fabrizi, *Lea*: Mireille Granelli, *Elettra*: Vanna Vivaldi, *Archimede*: Aroldo Tieri, *Signor Bonci*: Lauro Gazzolo, *Sofia*: Elisa Montes, Lydia Johnson (*se stessa*). ALTRI INTERPRETI: Ottavio Alessi, Alvaro Alvisi, Zoe Incrocci, Franco Migliacci, Maria Gallini.

PRODUZIONE: Silvano Valenti e Domenico Forges Davanzati per la Clamer Film, 1956. ORIGINE: Italia. DISTRIBUZIONE: Variety Film.

Da un certo punto di vista, non si potrebbe parlare di questi tre film — *Montecarlo, Poveri ma belli, Noi siamo le colonne* — perchè manca ancora un elemento di giudizio indispensabile: il totale degli incassi. Non scherziamo. Tre film « commerciali » come questi — e come questi così tipici, oggi, ognuno per il suo verso — meriterebbero un esame attento proprio sul terreno che più da vicino li riguarda. E non vediamo, del resto, quale altro esame si potrebbe tentare (anche in rapporto alla situazione generale del cinema italiano) se si ignorasse la vera ragione che giustifica la loro venuta al mondo.

Per superare la crisi, dunque, vi sono tre sistemi, secondo i produttori italiani. Film ad alto costo e con grande sfarzo (divistico, tecnico, paesistico). Film a basso costo con formula narrativa collaudata e sostituzione del « sexy » divistico con il « sexy » sconosciuto — Marisa Allasio — (probabilmente in base al principio che il sex-appeal è uguale sempre, noto o ignoto che sia). Film a medio costo, con un pò di divismo — in « partecipazione straordinaria » (De Sica) — e i soliti intrugli della commedia leggera. Quest'ultimo rappresenta, evidentemente, una via di mezzo fra il primo e il secondo tipo; e perciò l'abbiamo scelto.

Dei tre film nessuno è ambizioso. Tutti e tre sono riusciti per un buon cinquanta per cento (salvo controllo degli incassi). Uno solo, però, si trova — spettacolarmente e, con ogni probabilità, anche economicamente —nel giusto. Quello che è costato di più, *Montecarlo*. Non v'è alcuna ragione industriale, tecnica o morale che suggerisca di lesinare quattrini per offrire al pubblico tutto ciò che è ovvio, abusato, mediocre, piacevolmente inutile, l'ordinaria amministrazione di un tipo di spettacolo che ha le radici nel teatro piccolo-borghese dei primi decenni del secolo. Non vediamo perchè si debba fare economia su una materia (umana e intellettuale) che è di per sè quanto di più economico, risicato e povero si possa estrarre dall'armamentario delle convenzioni drammatiche. Lubisch, che sapeva questo (perchè era un regista assai fine, alleato con pro-

duttori abilissimi), immerse la mediocrità delle sue storie a tempo di valzer nella ricchezza d'uno spettacolo al quale non si potesse rimproverare nulla. E' l'unico modo per consentire alle mediocrità di svolgere, nel cinema, una funzione utile.

La regola vale anche oggi. Varrà sempre. Oggi vale di più di ieri, forse, perchè la lunga esperienza fatta da tanti, in tutto il mondo, potrebbe essere applicata con profitto ad un cinema come il nostro, che ha per sopravvivere due sistemi: o quello del coraggio umano e dell'intelligenza creativa, o quello dell'intelligenza industriale e spettacolare. Volendo restare su un piano strettamente economico, non esprimiamo preferenze per un sistema o per l'altro, e non crediamo affatto che — sempre su questo piano — il primo sistema risolverebbe tutti i problemi. Però, se si decide di affrontare la crisi con il secondo sistema, lo si deve applicare accortamente. Errori come *Poveri ma belli* e come *Noi siamo le colonne* (e come parecchi altri, che il lettore può aggiungere) non dovrebbero essere commessi. Ogni spettacolo va esattamente proporzionato alla sua materia, supplendo alle eventuali deficienze di questa con una massa di elementi esterni (spettacolari, appunto) che valgano ad annullarle nel risultato definitivo. E se si vuole un esempio di tale — per così dire — « integrazione », senza andar tanto lontano, si prenda un qualunque film medio americano. Mettiamo *Incantesimo* (The Eddie Duchin's Story), con Kim Novak, Tyrone Power, colore, cinemascope, musica, ambiente ecc.

A questa stregua, *Montecarlo* dimostra che il cinema-spettacolo è una cosa seria. Che può esserlo anche in Italia.E non solo — si osservi — per le ragioni dello spettacolo in sè (che pure sono determinanti), ma anche per alcune ragioni secondarie che si ha spesso il torto di ignorare. Si tratta, nessuno stupisca, di ragioni morali. *Poveri ma belli* e *Noi siamo le colonne* nascono da una vena di strafottenza che può turbare i placidi (e onesti) sonni dello spettatore comune. Nonostante le apparenze, la storia della ragazza civetta in un covo di bulli scanzonati e fastidiosi, e le avventure d'un gruppo di studentelli con la testa vuota in un crocchio di povera gente, svelano un fondo di cinismo e di disprezzo per l'uomo che si vorrebbe dire connaturato alla mentalità stessa dei loro autori. Tutti e due questi film sfociano nel lieto fine di prammatica, ed è proprio il lieto fine che conferma (malgrado l'opposta intenzione di soggettisti e registi) la fondamentale aridità umana delle storie: la ragazza di *Poveri ma belli* ritrova l'amore e i bulli si consolano dell'insuccesso in famiglia, con le sorelle rispettive; il giovane protagonista di *Noi siamo le colonne* corre a supplicar perdono dall'innamorata, facendoci l'ennesima figura dell'allocco di buon cuore. E' chiaro che gli autori considerano questi valentuomini e queste maggiorate come altrettante marionette prive di anima, buone per giocarci con tutta la (necessaria) crudeltà che il gioco può assumere. Una o dieci o mille, le marionette possono essere moltiplicate all'infinito, e poi gettate via, tanto non ci si affezionerà mai a nessuna.

Ora, è difficile che lo spettatore comune stia a questo gioco. Ci può stare se si trova dinanzi a qualche fatto eccezionale, che lo scuota o lo turbi (e lo faccia pensare): un film d'impegno artistico, ad esempio, co-

me *Viale del tramonto* o *Asso nella manica*. Non ci sta dinanzi all'ordinaria amministrazione, che deve essere ordinaria anche in questo, nella normalità degli atteggiamenti morali, nel rispetto dei sentimenti elementari (bontà, amicizia, onestà, lealtà, ecc.) Se *Incantesimo* fosse stato fatto con il tono che ha presieduto alla elaborazione di *Noi siamo le colonne,* avrebbe irritato e non commosso. Proprio per questa ragione, del resto, i « fumetti » — i film come *I figli di nessuno, Tormento, Catene* — riscuotono tante simpatie. L'ordinaria amministrazione richiede il rispetto dello spettatore ordinario. (Oggi le cose stanno così, e può anche darsi che domani sia diverso. Non sappiamo. Sappiamo soltanto che dobbiamo occuparci della situazione attuale, vietandoci il mestiere dei profeti).

E' curioso il destino del cinema italiano. Della spregiudicatezza morale (elemento positivo) del neorealismo, è rimasta la scorza. I grandi film del recente passato adoperavano la spregiudicatezza per indagare nella realtà senza timori ma con una profonda comprensione per l'uomo. Questi film di lontana e spuria derivazione neorealistica (ma di derivazione indubbia: senza neorealismo si sarebbero fatti i soavi e innocui film dei « telefoni bianchi », che erano tutt'altra cosa) hanno trasformato la spregiudicatezza in presunzione e malagrazia, nel tono del becero che s'infischia del mondo perchè a lui ogni impertinenza sembra concessa. I personaggi possono anche essere marionette, perchè lui è bravo e ci può guardar dentro — questo è il suo tipo di indagine « umana » — come e quando vuole. Ciò non toglie che sappia fare uso dell'intelligenza (in un certo senso, *Poveri ma belli* e *Noi siamo le colonne* sono film intelligenti). Al contrario. Ma è un'intelligenza tutta in superficie, che si esaurisce nel gioco, e che non permette agli interessati nemmeno di individuare il genere di gioco cui si stanno dedicando. Diamo per scontate sia l'intelligenza che la buonafede.

Montecarlo, invece, rispetta tutte le regole. Sia la prima (quella spettacolare che s'è detta), sia le seconde (quelle che con un po' di esagerazione si son definite morali). L'opera di Macchi-Taylor-De Sica è un film di lusso. Lo è per l'ambiente in cui si svolge la storia e per i personaggi che vi partecipano; lo è per il modo con cui è stato realizzato (in una splendida cornice scenografica esaltata dal « technirama » e da un colore appropriatissimo); lo è per lo aspetto che assumono via via i sentimenti dai quali il piccolo dramma è sorretto (l'amore è un grande amore, l'amicizia una commovente amicizia collettiva, la bontà d'animo una patetica vocazione al sacrificio, e così via). Lo è, infine, per i protagonisti Marlene Dietrich e Vittorio De Sica incarnazioni perfette e seducenti di un mondo di ieri sopravvissuto con dignitosa malinconia. (Si faccia un confronto, se si vuol scoprire la ragione della coerenza di *Montecarlo*: si guardi com'è a posto De Sica in questo film e com'è forzato e macchiettistico — per l'istrionismo del grande attore che « recita » — in *Noi siamo le colonne*).

Con questo non si afferma che Montecarlo sia — pur nei limiti precisi del suo genere — privo di difetti. La storia del conte Della Fiaba e della Marchesa di Crevecoeur, giocatori squattrinati alla ricerca del buon matrimonio che risolva la situazione, l'equivoco che li unisce e li

fa innamorare, la complicità del personale di servizio nell'albergo, l'arrivo e le bizzarrie dei nuovi ricchi americani, fracassoni col cuore in mano, non si snodano con la leggerezza e la ritmica fluidità che lo spettacolo avrebbe richiesto. Il racconto è in vari luoghi meccanico e duro (in genere tutta l'azione del sestetto degli amici procede assai faticosamente; il personaggio del gioielliere Duval appare troppo caratterizzato ed occupa troppo spazio; l'ambiente del Casinò poteva essere descritto con maggiore scioltezza ed efficacia, ecc.), cosicchè l'intera fatica di animarlo, rendendolo accettabile senza sforzo, tocca ai protagonisti. Se non ci fossero loro, si assisterebbe probabilmente ad un parziale naufragio.

Ma tant'è. Anche questo era stato calcolato. Sostenere una debole e abusata materia rientra nei compiti di una solida industria dello spettacolo. Per tale motivo, soprattutto (e non solo perchè il maggior responsabile « artistico » è Sam Taylor), *Montecarlo* può dirsi un film americano. Il sentimentalismo da operetta viennese e l'ironia compassata di stampo anglosassone dimostrano di essere ancora efficienti quando si abbia l'ingenuità di crederci senza riserve e l'intelligenza di trattarli con misura. Ciò è tipicamente americano e squisitamente industriale. Il film non vuol prendere in giro nessuno, tanto meno gli spettatori. L'unica cosa che prende in giro (ma si tratta di una posizione legittima, perchè fa parte della ragione di questa storia) è l'infantilismo del turista americano, sgraziato, invadente e un po' ridicolo. Il ritratto della famiglia Hinkley in vacanza a Montecarlo coglie bene nel segno (cioè assolve bene alla sua funzione, nel quadro del film); acquista, anzi, un valore lievemente satirico che introduce nella vicenda un pizzico di maggiore impegno umano. Forse non previsto, e perciò tanto più apprezzabile.

Che *Montecarlo* sia un film anacronistico, com'è stato detto, non lo metteremo certo in dubbio. Aggiungeremo tuttavia che sono altrettanto anacronistici e « storicamente » falsi *Poveri ma belli* e *Noi siamo le colonne*. Si sarebbe potuto credere alla « attualità » della verginella astuta di Trastevere e dei suoi compagni sfaticati, come si potrebbe credere a quella degli studenti che si trascinano nelle aule dell'università pisana e nei ritrovi della città, solo a patto che si sentisse intorno a loro la presenza della vita autentica, il contrasto continuo dei problemi (economici, morali, sociali) che anche una maggiorata e un branco di giovanotti senza pensieri debbono affrontare per forza, lo vogliano o no. Risi e D'Amico, oltre a non aver saputo trasformare le loro marionette in uomini, non si sono accorti che le fanno vivere nella luna, pur pretendendo di dimostrarci che le due città in cui le storie si svolgono sono effettivamente Roma e Pisa.

Qui sta la ragione della differenza fra l'industria cinematografica americana e quella italiana. La prima, quando confeziona una storia anacronistica, lo sa perfettamente e adotta quella posizione di distaccata (ma bonaria, simpatica e umana) ironia che finisce per rendere ogni stranezza possibile: se il conte Della Fiaba e la marchesa di Crevecoeur sono venuti da un altro mondo, poco male; l'importante è che, una volta giunti nel nostro, si comportino come la tradizione vuole da loro e come le regole di quell'ambiente particolare impongono. La seconda, invece, ha la sciagurata tendenza a

cambiare le carte in tavola, fingendo di mostrare una cosa in un certo modo (un ambiente caratteristico dei nostri giorni con la giocondità svagata del buontempone) e poi buttando tutto all'aria per il gusto della comicità gratuita, impastata delle canoniche volgarità di un meccanismo cerebrale che ormai gira a vuoto. In tali casi, essa dovrebbe chiamare a soccorso — come si diceva in principio — tutto l'apparato spettacolare che un buon industriale tiene sempre di riserva per i momenti difficili: ottima recitazione, collaborazioni altamente qualificate in ogni settore, allettamenti ambientali e tecnici. Per darla a intendere (questi sono i casi tipici), occorre essere molto bravi.

Non basta contenere il bilancio finanziario nei limiti consentiti dal mercato interno. O, meglio, non basta in linea generale, come regola, perchè può anche darsi che qualche eccezione vada a buon fine (non si conosce ancora, ripetiamo, il destino commerciale di *Poveri ma belli* e di *Noi siamo le colonne* e non escludiamo affatto che possa essere buono o ottimo). Ma non è con le eccezioni che si organizza un'industria. D'altronde, poichè il produttore di *Poveri ma belli* è lo stesso di *Montecarlo,* ci sia lecito pensare che si tratti, in un caso e nell'altro, di due esperimenti, dall'esito dei quali si ricaveranno indicazioni per un programma preciso. La decisione, dopo tutto, parrebbe saggia.

f. d. g.

Eléna et les hommes

(ELIANA E GLI UOMINI)

REGÌA e SOGGETTO: Jean Renoir.

ADATTAMENTO: Jean Renoir e Jean Serge. FOTOGRAFIA: (*Technicolor*): Claude Renoir. MUSICA: Joseph Kosma. SCENOGRAFIA: Jean André. COSTUMI: Rosine Delambre e Monique Plotin. MONTAGGIO: Borys Lewin.

PERSONAGGI e INTERPRETI: *Principessa Eléna Sovorowska*: Ingrid Bergman, *Conte Henry de Chavincourt*: Mel Ferrer, *generale Rolland*: Jean Marais, *Hector, attendente del generale*: Jean Richard, *Miarka*: Juliette Greco, *Paulette*: Helene Labourdette, *la cameriera*: Magali Noël, *Martin Michaud*: Pierre Bertin, *una cantante*: Marjane. ALTRI INTERPRETI: Dora Doll, Frederic Duvalles, Mary Renaud, Jacques Morel, Olga Valery, Albert Rémy, Michel Nadal, Gaston Modea, Charles Dolfuss, Mirko Ellis.

PRODUZIONE: Franco London Film - Electra Compagnia cinematografica - Colosseum Film - Les Films Gibé, 1956. ORIGINE: coproduzione franco-italiana. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cei Incom.

Non si può non dare atto a Jean Renoir di una particolare forma di coraggio: quella consistente nell'essere, periodicamente, disposto a ricominciare da capo, ad aprire nuovi capitoli nella propria vicenda creativa, anche a costo di una più o meno netta frattura con il passato. Lasciamo pur da parte i suoi esordi sotto il segno dell'avanguardia. E pensiamo all'immagine coerente di se stesso che questo regista ci ha offerto lungo il primo decennio del cinema sonoro: pur attraverso una somma di esperienze alquanto varie e complesse, ne risultava un Renoir sinceramente populista, spesso polemico o comunque *engagé,* saldamente ancorato ad una tradizione culturale nazionale, ad un *humus* realistico (o magari naturalistico). Poi venne l'esilio americano. E il regista ammise, ad un bel momento, che si poteva essere sinceri pur esprimendo una realtà tanto lontana da quella nazionale e adattandosi a consuetudini produttive nettamente diverse da quelle cui ci si era avvezzati in patria.

In effetti, nell'esperienza americana non mancò per lo meno un'opera — *The Southerner* — in cui Renoir dimostrò di avere pienamente assimilato vuoi un clima geografico e sociale tipicamente statunitense, vuoi un gusto creativo agli antipodi di quello francese, il gusto, grosso modo, del *western*. Al termine dell'esperienza americana, egli si sentì tanto acclimatato ed affezionato alla sua nuova e temporanea patria da pensare di farvi, un giorno, ritorno. Ciò non è, fino ad oggi, avvenuto. Ma il fatto sta che, al suo ritorno in Europa, il regista stentò alquanto a riprendere il filo del discorso interrotto sulla soglia della guerra, con quel caustico *La règle du jeu*, che innegabilmente aveva rappresentato per lui una sorta di « rottura » con certi aspetti del suo passato e poteva anche lasciar credere di essere un preludio ad una nuova fase di attività. *La règle du jeu* è uno di quei film sui quali, probabilmente, non è stato ancora detto tutto. Nessuno vuol negare l'importanza polemica (si badi alla data, 1939) di quella specie di convulso balletto (o commedia satirica di costume, se preferite), che trasferiva su tale piano le preoccupazioni sociali fino allora espresse da Renoir prevalentemente sotto tutt'altra forma. Ma di qui a paragonare l'opera al *Matrimonio di Figaro* (come qualche imprudente ha fatto) ci corre. Era troppo chiaro fin da allora che per la commedia a Renoir manca l'indispensabile agilità; il suo fiato è greve, nel ritmo del racconto (anche se certe novità di linguaggio erano apprezzabili) come nella direzione degli attori. La produzione americana di Renoir doveva poi denunciare, nel regista, seri prodromi di sbandamento: accanto alle opere realisticamente ispirate al mondo allora allora scoperto, altre ve ne furono, di assai disparata fisonomia, sulle quali parve doveroso sospendere il giudizio, accogliendole quali risultati di compromessi con l'industria, cui il regista aveva dovuto — si presumeva — sottostare. (E invece, alla luce delle esperienze successive, un film mediocre come *The Diary of a Chambermaid*, che oggi qualcuno cerca di gabellare per un capolavoro, o poco meno, può apparire come una anticipazione della svolta che il cammino del regista avrebbe subito in patria).

Dopo le prime incertezze conseguenti al ritorno in Europa, Renoir partì alla scoperta dell'India, e più precisamente dei rapporti tra il clima di quella terra d'antica tradizione e di vergini consuetudini e un nucleo di europei trapiantati. Il risultato (*The River*) fu mediocre, nel senso che Renoir si limitò ad illuminare liricamente certi lembi di una realtà ben più complessa. Ma una scoperta egli aveva senza dubbio fatto, per il tramite di quel film: la scoperta, cioè, dei valori espressivi del colore. Da allora, gli aspetti positivi del cammino intrapreso *ex novo* dal regista sono stati per larga parte limitati, appunto, alle ricerche cromatiche. Ricerche le quali sono venute assumendo per lui importanza tanto maggiore in quanto egli ha, in certo senso, ripudiato l'*engagement* d'un tempo, per orientarsi, consapevolmente e programmaticamente, verso un cinema di « spettacolo », il quale può costituire la rivalutazione di sentimenti primordiali come l'amore, ma anche presentarsi sotto il segno della gratuità, del *divertissement* fine a se stesso, magari permeato da una esuberante sensualità, da un sen-

so pagano di *joie de vivre*. Il film successivo a *The River, La carrozza d'oro,* fu un grosso errore, che valse a denunciare i limiti del fondamento culturale del regista e quelli della sua « tastiera »: dal primo punto di vista, basti pensare ad una sorta di *marivaudage* (la forza incisiva di Mérimée era ben lontana) e ad una serie di preziosi *tableaux* su una tarda Commedia d'Arte rivissuta attraverso Watteau, posti in contrappunto, assurdamente, con musiche vivaldiane; dal secondo punto di vista, si rifletta al gelo impacciato in cui si risolse la « commedia dei sentimenti », in cui pur era coinvolto un temperamento come quello della Magnani, mai altrettanto sviata dai suoi interessi fondamentali. I sintomi di una ripresa parvero avvertirsi con *French Can-Can,* che segnò il ritorno del regista, oltre che agli *studi* parigini, ad una realtà e ad una tradizione pienamente nazionali: quelle di una *belle époque* filtrata attraverso l'esperienza pittorica dell'impressionismo, con una pienezza sensuale non immemore della lezione di Renoir padre e d'altri maestri del pennello. In *French Can-Can* il regista ritrovò Parigi, con i suoi colori e i suoi ritmi, ma ritrovò anche la via diritta per arrivare a certe delicate verità nell'analisi dei sentimenti (sostanzialmente, di quelle amorose).

Ed ora, ci si aspettava che proseguisse per tale via. Forse, con *Eliana e gli uomini* egli ha inteso per l'appunto far questo. Ma con quali risultati? La *belle époque* ritorna, anche qui, ma non più in quanto evocata per un omaggio affettuosamente partecipe e nostalgico, bensì in quanto prescelta a sfondo per un giuoco che è lecito definire, meglio che gratuito o frivolo, vuoto ed irritante. La *belle époque,* qui, non è nè il tema centrale (come in *French Can-Can*) nè un « clima » necessario per il racconto: è il risultato di una somma di reminiscenze più o meno consapevoli e più o meno ben digerite, reminiscenze del *vaudeville* e suoi derivati — di Labiche e di De Flers e Caillavet sopra tutto — reminiscenze di Clair (dal *Chapeau de paille d'Italie* a *Les grandes manoeuvres*), reminiscenze di Renoir stesso, cioè autocitazioni (non penso soltanto a *French Can-Can,* ma anche a *Tire-au-flanc*: l'incontro, nel bosco, con i soldati che stanno facendo manovre, rinvia al clima di quella farsa — da qualcuno sopravalutata — e, attraverso di essa, al Courteline dei racconti d'ambiente militare e di *Les gaîtés de l'escadron*). S'intende che in questa nuova « commedia dei sentimenti » non manca, poi, il ricordo de *La règle du jeu*: ma mentre in quel film i fondamenti erano realistici e gli umori dominanti polemici, qui i personaggi hanno completato il loro processo di riduzione a pupazzi, troppo spesso frenetici, esagitati, come le fastidiose macchiette che ad ogni momento invadono la scena, intorno ai tre personaggi principali (ancora una volta, su questo piano, Renoir si è dimostrato un pessimo direttore d'attori).

Tale insopportabile chiave di recitazione non è che l'aspetto più saliente di una generale gravezza di mano, la quale rende tanto più incongrui i richiami al *vaudeville,* a Labiche, a Clair, al gusto del balletto, in quanto essi finiscono per sottolineare più seriamente l'estraneità di Renoir ad ogni impegno che richieda leggerezza, senso sottile del ritmo, arguzia allusiva. Qui tutto è detto esplicitamente, nella maniera

più pesante, in conformità con una chiave di farsa che non rifiuta la grossolanità. Un divertimento di questo genere non può, per sua natura, essere goffo, altrimenti gli viene meno la sua ragione unica di esistenza. D'altro canto, è possibile trovare alla favola un significato che valga a riscattarla su altro piano? Non direi. Per lo meno, a me è ben difficile cercar di estrarre un sugo qualsiasi da questa scombinata storia, cui Renoir si è invece affannato ad attribuire sensi leggiadri, sia pure in chiave di divertimento. Ne è al centro una bella vedova nobile e squattrinata, la quale pare (dico pare, perchè la circostanza è più asserita in margine al film che dimostrata in esso) abbia la vocazione di consacrarsi al trionfo delle cause nobili o comunque importanti. Così, essa si lascia facilmente indurre da un gruppo di mestatori politici a rinunciare alle nozze con un vecchio e ricco industriale citrullo e a fare da « ispiratrice » ad un curioso tipo di generale politicante e mondano (che ha il volto di Jean Marais e vorrebbe essere, in un suo insulso modo, allusivo alla figura del generale Boulanger).

Le avventure che conseguono a questa premessa non hanno, come si suol dire, nè capo nè coda: voglio dire che non hanno neppure il pregio di una fragile ma saporita gratuità, in quanto appaiono affidate ad una confusa e pletorica inconsistenza (sia pure sul limitato piano del divertimento). Basterà avvertire che esse si concludono con la rinuncia, da parte di lei, all'avventura erotico-politica in favore dell'amore (per un gentiluomo tenace e intraprendente che ha il volto di Mel Ferrer), da parte di lui alle aspirazioni dittatoriali in favore, ancora, dell'amore (la sua amica in carica non ha trascurato di compiere le mosse opporture per riacchiapparlo). Viene quindi il sospetto (incrementato da quel finale, in chiave erotico-canora) che il sugo del racconto voglia manifestarsi appunto in questo trionfo generale dell'amore, il cui culto, secondo Renoir, ha impedito ed impedirà sempre alla Francia di cadere sotto una dittatura. Se così fosse, si tratterebbe sempre di un sugo relativo. Intendiamoci, non è che io voglia a tutti i costi cercare un significato in un film che probabilmente non si propone di averne (non parliamo, per carità, di eventuali intenzioni satiriche, nei confronti degli aspiranti dittatori in paesi di salda democrazia, o delle donne impiccione, che si sentono investite di chi sa quali missioni, o di che altro volete). E' che, come ho cercato di dimostrare, sul piano del puro ghirigoro ballettistico, il film mostra ad ogni passo la corda e denuncia il fiato grosso. Si pensi a come Renoir è riuscito a deturpare perfino la sequenza della parata del 14 luglio, così vivida nel suo cromatismo squillante (non immemore di illustri modelli), così dinamicamente articolata nei suoi movimenti di macchina, così euforica nella sua divertita pittura di folla: alludo alla fastidiosa intrusione macchiettistica di quel tipo, che rimane con l'ombrellino in mano e brandendolo fende la calca, tipo che, nella sua insistenza, fa da stridente contrasto all'impressionistico estro caricaturale con cui sono disegnate le altre figurette che animano la sequenza. In tale sequenza, come nel giuoco dei costumi (splendidi quelli della protagonista) ed altrove, rifulge comunque la sapienza colo-

ristica del regista. Così che ancora una volta si dimostra come, di tutta la sua esperienza postbellica, quel che è destinato a rimanere sia, presso che esclusivamente, questo coerente (se pur variamente orientato) impegno di studio cromatico.

Nel film, c'è, poi, Ingrid Bergman, per la cui prima esperienza al di fuori dalla poetica rosselliniana avremmo desiderato più solida occasione: anche qui, comunque, l'attrice trova modo di risplendere in tutta la sua fragrante femminilità, attribuendo al personaggio una tale variegata gamma espressiva da indurre lo spettatore a credere ch'essa abbia capito e fatto proprie le inconsistenti ragioni di questa Eliana, in cui Renoir, temerariamente, ha voluto far rivivere, pare, l'emblema dell'eterno femminino.

g.c.c.

Le ballon rouge

(IL PALLONCINO ROSSO)

REGÌA e SCENARIO: Albert Lamorisse. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Edmond Sechan. MUSICA: Maurice Le Roux. MONTAGGIO: Pierre Gillette.

PERSONAGGI e INTERPRETI: *il bambino*: Pascal Lamorisse, *la bambina*: Sabine Lamorisse, *il professore*: Michel Pezin. ALTRI INTERPRETI: Georges Sellier, Wladimir Popof, René Marion, Paul Perey.

PRODUZIONE: Film Montsouris, 1956. ORIGINE: Francia. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cino Del Duca Films.

Non è questa la sede per avviare un discorso sulle ragioni, d'altronde abbastanza trasparenti, per cui in Italia la « novella » cinematografica costituisce un genere negletto, al pari ed anche più dell'atto unico in teatro (chi si arrischi a realizzare un film di medio metraggio — come ha fatto, con serietà di propositi, Gillo Pontecorvo con *Giovanna* — rischia di condannare la propria opera ad una vita semiclandestina, per mancanza di sbocchi di distribuzione). In altri paesi, la novella cinematografica è un genere accolto con il rispetto e l'interesse che merita, per lo meno allorchè dia frutti quali quelli di certi prodotti britannici, ma sopra tutto quali quelli di alcuni film francesi (Astruc, per esempio, ha cominciato la sua carriera con una novella, *Le rideau crémoisi*). Alla misura della novella (mezz'ora o poco più di proiezione) si adatta naturalmente e felicemente il talento di Albert Lamorisse, e l'attribuzione a lui del « premio Delluc » ha rappresentato il doveroso riconoscimento di una esigenza poetica, la quale si esplica al di fuori da avvilenti o comunque costrittive preoccupazioni commerciali.

La coerenza nell'ispirazione di Lamorisse non si manifesta soltanto attraverso la fedeltà finora dimostrata ad un particolare « metro » di racconto (la scelta del metro indica pure nel regista una lodevole consapevolezza dei propri limiti, una attenta misurazione del proprio « fiato » narrativo), ma anche e soprattutto attraverso la fedeltà ad una tematica, legata ad un realismo trasfigurato fiabescamente e volto ad elementari e limpide significazioni allegoriche. Anche riguardo alla base narrativa i film di Lamorisse si presentano come notevolmente omogenei: in *Bim* il regista prendeva quale spunto l'amicizia di un ragazzo per un asinello, in *Crin blanc* quella di un ragazzo per un cavallo, ed ora in *Le ballon rouge* egli racconta l'amicizia di un bimbo per un palloncino. All'animale si è quindi sostituita una « co-

sa ». Ma, nel mondo lirico di Lamorisse, un modesto e festoso giocattolo per bambini è solo apparentemente una « cosa »; e tale giocattolo risulta, agli occhi del regista, tanto più gentile e poetico quanto meno è lussuoso. Per lui, un palloncino è dotato di una vera e propria anima, fatta d'aria: e quando, da una gratuita malvagità, il palloncino sarà costretto ad esalare tale anima, la sua morte assumerà, nell'incresparsi lento e, direi, doloroso della gomma, un aspetto quasi di umana agonia. Quello di Lamorisse è un palloncino che un bimbo trova abbandonato e fa proprio, stabilendo automaticamente e favolosamente con lui una misteriosa comunione, per cui il palloncino — ligio, di fronte a chiunque altro, alla propria natura che lo spinge verso il cielo — si dimostra, nei confronti del piccolo amico, di una intelligente docilità, moderando il proprio slancio e librandosi a mezz'aria, pronto ad ogni richiamo. Da parte sua, il bimbo è sollecito nel correre in soccorso del palloncino, ogni volta che questo sia minacciato di cattività. Ma la malignità di altri ragazzi, privi di una simile facoltà « comunicativa », finisce, come dicevo, per prevalere, ed il palloncino consuma la sua agonia, tra lo sgomento del suo piccolo amico. Senonchè, distrutto un miracolo, un altro, più grande e solenne, se ne compie: tutti i palloncini di Parigi, infatti, si sottraggono, per incanto ed in tacita intesa, ai vincoli che li costringono e salgono verso il cielo, dove si sono dati convegno per unirsi in gruppo, ridiscendere verso terra, protendersi in direzione del bimbo e dar modo a quest'ultimo di salire, aggrappato ad essi, verso il cielo.

Nella natura aerea dei palloncini Lamorisse ha veduto, con trasparente simbologia, una sorta di aspirazione al cielo, ed il cielo, per questo favolista moderno, è a propria volta simbolo di purezza e di libertà, di patria ideale nella quale possono incontrarsi le anime delicate e schiette, quali quelle di certi bambini e dei palloncini in genere. Analogo simbolo di purezza e libertà era il mare di *Crin blanc,* dentro al quale si addentravano e sparivano, l'uno in groppa all'altro, il ragazzo ed il cavallo fiero ed irriducibile, i quali sceglievano quella via come l'unica che potesse consentir loro di sottrarsi alla muta degli inseguitori, incapaci di apprezzare le nobili virtù dell'animale e desiderosi solo di ridurlo a mortificante servitù. Il parallelismo di ispirazione e di simbologia, fra i due film, è fin troppo evidente. Là come qui il realismo lirico lievita senza sforzo fino ad una conclusione di un suggestionante allegorismo fiabesco. *Crin blanc,* con il suo accento limpido, il suo respiro forte ed intenso, era un piccolo capolavoro. *Le ballon rouge* non gli rimane lontano, la natura dell'ispirazione e la sua sostanziale autenticità essendo, più o meno, le stesse. Solo, qui alla sincerità del movente poetico fa forse riscontro un più avvertibile artificio nella trovata di partenza, così come una qualche insistenza ed iterazione negli sviluppi centrali della trovata stessa. Ma quella Parigi grigia e brumosa, così autentica e insieme così favolosa, costituisce, fin dalle prime inquadrature, uno sfondo che predispone all'accoglimento di una trovata come questa, la quale presuppone un graduale passaggio di clima da un apparente realismo ad un fiabesco allegorismo. Nell'evocare la metropoli il cromatismo foto-

grafico si mortifica suggestivamente nella ricerca di una sfumata tonalità fondamentale. Ma nel finale, allorchè i palloncini d'ogni colore salgono, con libero slancio, verso il cielo di Parigi, tale cromatismo tripudia in una sinfonia leggiadra e discretissima, nascente da un accordo di tinte armonioso e gioioso.

g.c.c.

La traversée de Paris

(La traversata di Parigi)

Regìa: Claude Autant-Lara.

Soggetto: da un racconto di Marcel Aymé. Sceneggiatura: Jean Aurenche e Pierre Bost. Fotografia: Jacques Natteau. Scenografia: Max Douy. Montaggio: Madeleine Gug.

Personaggi e interpreti: *Martin*: Bourvil, *Grandgille*: Jean Gabin, *Mariette*: Jannette Batti, *Janvier*: Louis De Funes, *la padrona del caffè*: Georgette Anys, *Marchandeau*: Robert Arnoux, *signora Janvier*: Monnette Dinay.

Produzione: Continental - Franco London Film, 1956. Origine: Francia. Distribuzione per l'Italia: UNIDIS.

E' subito evidente, a proiezione avvenuta, che con questo film — presentato con successo al recente festival veneziano — Claude Autant-Lara è tornato alla sua vena migliore, dopo le avventure troppo « letterarie » degli ultimi films.

Diremo subito che il film ha un filone profondo costituito proprio dal rapporto (lungamente protratto, snodato e articolato, con perfetto ritmo, in una serie esatta di « occasioni » e di incidenti), tra un « intellettuale » e, diciamo, un « proletario », tutti e due accomunati però dall'essere, e nel più integrale e toccante dei sensi, dei « civili », in una notte di guerra, in una densa solitudine. La tonalità più pura e armonizzatrice del film è allora in un'umile e tutta « camminata » avventura di gente che vuole guadagnare solo qualche centinaio di franchi, e si muove coi suoi fagotti, in un paesaggio notturno appena penetrato da poche apparizioni, e tutte egualmente umili, « quotidiane » e sostanzialmente pacifiche e « civili ». Questa « traversata », cioè, è veramente la traversata di una latitudine sentita come assurda, la guerra, da parte di due che dalla guerra stanno fuori, e starebbero sempre fuori, per un'adesione, evidente e innata, a un senso normale e « quotidiano » della vita. Autant-Lara ha preso, diremmo, lo avvio da quella che è stata una delle fondamentali scoperte narrative del neorealismo italiano: il far sentire la « distanza », la « dissonanza », della guerra, partendo da personaggi umili e « normali », da gente che per una felice e cordiale sapienza di vivere, e di stare insieme, sembra possedere il segreto dell'amore e della pace. Perciò, più che una sottile derivazione zavattiniana (prospettabile criticamente per l'idea-chiave che muove la narrazione: un « oggetto » che ,cercato o portato, « apre » i personaggi per tutta una città: idea-motrice, del resto, che nello stesso Zavattini, pur su diversissime basi e soluzioni può farsi ritrovare nel Clair di *Le million*) crediamo di trovare in questo film (nonostante l'autonomia di cui s'illumina, e che esamineremo) un possibile aggancio col Rossellini di *Roma, città aperta*, perchè anche qui — sia pure nell'altissima misura tragica — il fondo narrativo è dato dal muoversi, in mezzo all'assurda e incombente guerra, di brava e dolce gente del popolo, presa nelle sue piccole misure di vita semplice e però immediatamente già più « grande » e « vera », autentica di

vibrazione, di quegli astratti nemici che stanno intorno.

Nel film di Autant-Lara, la finezza del rapporto è data anche dal fatto che i due improvvisati compagni d'avventura appartengono a due situazioni spirituali così diverse, pur essendo entrambi, più o meno, dei popolani. Non è, però, un rapporto da Don Chisciotte e Sancio Pancia — come taluno ha detto — perchè il pittore, nonostante i suoi estri, le sue « trovate », che spesso risolvono le situazioni per imbrogliarle di nuovo poco dopo, è, in fondo, assai meno serio e autentico dell'ex tassista. Su questo personaggio, meravigliosamente creato da Bourvil con tutta la limpidezza, gli scatti, l'umiltà, la tenerezza possibili, il regista insiste felicemente per mostrarne le preoccupazioni (anche il continuo ripensare alla moglie, con cui ha litigato), l'onestà, la serietà. Diremmo che è questa la tonalità più autentica del film, per il resto « chiuso » in una trama abbastanza letteraria che — proprio al contrario di quanto accade nei films neorealisti — propone e compie una « traversata » della città senza « aprire » veramente su essa.

Il racconto, comunque, ha note profonde, sapientemente scoccate nel mezzo di un andamento da commedia: quelle breve immagini ed esclamazioni sull'orrore dell'occupazione, o quel momento così incisivo: il segno della croce che, con feroce sollievo, si fanno i due coniugi borghesi cui il maiale era destinato, quando si accorgono che i tedeschi, arrestati i borsaneristi proprio sulla porta della loro casa, li portano via senza affatto indagare sui destinatari delle valigie. Tutto il film, altrimenti, si svolge in un semplicissimo « notturno », dominato da lievi, non drammatici, silenzi, appena rotti da rintocchi queti di campane o da latrati comici di cani, e dalla cadenza dei passi dei due compagni, dalle loro chiacchierate, dalle loro liti, dalle loro paure. Stupendo è tutto il finale del film: quei « civili » gettati a forza sul camion che li porterà in Germania, son portati avanti in un movimento di ritmo puro, solcato da grida quasi disumane, con un reciso effetto di nudità assoluta, piena di una drastica « oggettività » (e ci ha fatto ricordare, su un piano meno alto, la mirabile sequenza di *Senso* — quando il tenente disertore viene trascinato al muro della fucilazione: anche qui la sequenza, tutta tenuta in campi « medi » e « lunghi », ha un « distacco » impressionante). Anche la partenza del camion è un effetto drammatico notevole, che si unisce senza dissonanza nell'andatura da commedia: l'ex-tassista, portato via con gli altri, mentre il suo amico pittore viene all'ultimo momento salvato da un tedesco ammiratore della sua arte, agita le braccia, inghiottito dalla strada e già dalla distanza: « *E io? E io?* ».

Questa « chiusa » prepara l'amarissima, lirica, sequenza ultima: anni dopo il pittore, partendo in treno da una stazione parigina ormai tornata, con la città, al volto normale, ritrova il suo compagno d'avventura, diventato portabagagli, umiliato, sorridente, invecchiato, dietro due miti occhiali. Poche parole, affettuose, tra i due, poi il treno che si allontana, e ancora una volta l'immagine curva, straziante e tenerissima, « semplice », del piccolo popolano parigino, e, pur nel silenzio, nei gesti di saluto, più forte ancora, nella nostra mente, quasi a « clausola » del film, il suo grido di prima: « E io? E io? ».

b. r.

The Court Jester

(IL GIULLARE DEL RE)

REGÌA e SCENEGGIATURA: Norman Panama e Melvin Frank.

FOTOGRAFIA (*Technicolor, Vistavision*): Ray June. MUSICA: Victor Schoen. CANZONI: Sylvia Fine e Sammy Cahn. COREOGRAFIE: James Starbuck.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Hawkins*: Danny Kaye, *Jane*: Glynis Johns, *Sir Revenhurst*: Basil Rathbone, *Guendalina*: Angela Lansbury, *Re Roderigo*: Cecil Parker, *Griselda*: Mildred Natwick. ALTRI INTERPRETI: Robert Middleton, Michael Pate.

PRODUZIONE: Norman Panama e Melvin Frank per la Paramount Pictures, 1956. ORIGINE: U.S.A. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Non è un caso che dei tre comici con i quali, dopo la guerra, Hollywood si presentò ai pubblici europei — Bob Hope, Red Skelton, Danny Kaye (per la squallida coppia Abbott-Costello non mette conto di spendere parole) — soltanto l'ultimo abbia resistito all'usura del tempo e del successo. Mentre Bob Hope ha ritrovato una seconda giovinezza sui teleschermi e Red Skelton si limita a vivacchiare sulle ristrette piste dei « night-club » di provincia, Danny Kaye ha consolidato di anno in anno la propria popolarità. Le cifre del « box-office » parlano un chiaro linguaggio; e, da parte sua, l'attore ha saputo amministrare con oculatezza la propria rendita divistica, dividendosi con eguale disinvoltura tra le mondane esibizioni alla corte d'Inghilterra e le democratiche mansioni di commesso viaggiatore dell'O.N.U. Pur legato alle sue origini di fantasista da « music-hall », alle prese con copioni che spesso non splendono per qualità d'invenzione, diretto da registi non memorabili, Danny Kaye ha saputo sempre mantenere le sue esibizioni cinematografiche su una linea di alto artigianato: nella sua buffoneria c'è signorilità, fantasia nella sua vena parodistica, calore di umana simpatia nei suoi personaggi.

Sono le qualità che in misura non trascurabile troviamo anche nel suo ultimo film. Come in *Un pizzico di follia* si berteggiava la mania dei tenebrosi e macchinosi film di spionaggio, con *Il giullare del re*, sceneggiato e diretto dai medesimi Panama e Frank, si corbellano i paludati intrighi di quell'inesauribile serie di avventure cavalleresche che vanno dal ciclo di re Artù alla guerra delle Due Rose.

Non parliamo di un film sorprendente per originalità e fantasia chè, anzi, il meccanismo narrativo tarda a mettersi in moto. Non parliamo di un'ironia sempre felice chè, anzi, il tiro al bersaglio contro il mondo della cavalleria (hollywoodiana) ha frecce spesso spuntate; nè diciamo che *Il giullare del re* rappresenti il miglior esito dei due ingegnosi faccendoni Panama e Frank, poichè più fresco e divertente è ancora *La sbornia di Davide*. Ma dobbiamo elogiare una tecnica, certi estri, molte situazioni e un'arguzia che, se non sempre irresistibile, non è mai sbracata.

Almeno un'invenzione è da ricordare: la filastrocca sulle due coppe col veleno, tanto più efficiente quanto più funzionale, contrariamente ai consueti « exploits » mimico-vocali di Danny Kaye. E almeno una trovata parodistica sfiora le frontiere della satira: la primula viola sul culetto del futuro re d'Inghilterra davanti al quale si inchinano i cortigiani.

m.m.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(*Continuazione del cap. III*)

In quell'epoca, il centro dell'industria dello spettacolo era la 14ma Strada e considerammo la possibilità di aprirvi una « arcade »: il che avrebbe richiesto molto denaro. Ci sarebbe voluto qualche attrazione, l'affitto sarebbe stato elevato, le macchine kinetoscope e i fonografi avremmo dovuto comprarli a caro prezzo dalla società Edison. Tutto l'impianto, secondo i calcoli dei tre soci, sarebbe costato 75.000 dollari, una somma al di fuori delle nostre possibilità. Dopo una dozzina di discussioni e molti calcoli, Morris Kohn ed io decidemmo di procurare il liquido ed il credito necessari. Nessuno dei due pensava di lasciare il commercio delle pelliccie, ma venne convenuto che avremmo dovuto passare molto del nostro tempo a tener d'occhio la « arcade », tanto più che Mark e Wagner rimanevano a Buffalo e Goldstein continuava ad occuparsi delle importazioni. L'incarico fu prima affidato a Kohn.

Affittammo un edificio sulla 14ma Strada Est, a Broadway dove ora si trovano i magazzini Ohrbach. Al primo piano, c'era un restaurant che arrivava fino alla 13ma Strada; questo venne abolito e la grande sala addobbata con allegri colori e luci abbaglianti. Vi furono installate più di un centinaio di macchine a moneta, di cui una sessantina di fonografi ed il resto cinema. Erano più popolari i fonografi, dato che era facile ottenere i dischi nuovi mentre non si riusciva a trovare film in numero sufficiente. Altre macchine a moneta servivano per le noccioline, i dolciumi e simili. Tutto costava un centesimo, sia per guardare che per sentire e per entrare nell'« arcade ». Morris Kohn ebbe, poi, un'idea brillante impiantando una locomotiva che correva attorno ad un binario ri-

fornendosi di monete. Al piano terra c'era un tiro a segno ed una palestra con diversi attrezzi ginnastici come sacchi da boxe, biciclette fisse, cavalli da volteggio ed anche qui tutto costava un centesimo. Si infilava una moneta nell'apposito foro, si mirava e si sparava allo stesso modo del tiro a segno elettrico. Non so come fosse congegnato, ma il bersaglio riusciva tuttavia a registrare ogni colpo sparato.

L'iniziativa ebbe successo fin dall'inizio e l'incasso si aggirava ogni giorno tra i cinquecentó e i settecento dollari. L'ufficio della Kohn & Co. si trovava vicino, nella 12ma Strada, e malgrado la nostra attività più importante fosse quella delle pelliccie, non potevo star lontano dalla « arcade ». Alla fine del 1903, ci eravamo impiantati a Newark, Philadelphia e Boston col risultato che Kohn ed io decidemmo di chiudere il commercio delle pelliccie per dedicarci esclusivamente alle « arcades ». La liquidazione richiedeva del tempo e, poichè nessuno dei due voleva essere legato, facemmo venire da Chicago Emil Shauer, un « buyer » del negozio dei fratelli Mandel e cognato di Kohn, perchè prendesse la direzione delle « arcades ».

Sentendoci parlare di « arcades », Marcus Loew si offrì di entrare in società con noi ed altrettanto fece David Warfield. Potevano solo offrire loro una piccola cointeressenza nell'azienda dato che già eravamo in molti soci, ma ben presto Loew si stancò e cominciò a cercare un posto dove poter impiantare una propria « arcade ».

La nostra successiva idea fu di trasformare il piano sopra la « arcade » della 14ma Strada in un cinema. Gli operai entrarono subito in azione e, nel 1904, il Crystal Hall — fu questo il nome che scegliemmo — era pronto. Per arrivare al cinema, Morris Kohn disegnò una scalinata di vetro e dentro gli scalini, l'acqua scrosciava sulle luci dai colori cangianti. Il Crystal Hall non fu il primo locale dedicato al cinematografo, ma fu forse il più attraente di quell'epoca.

CAPITOLO IV

Come già ho ricordato, cominciai ad osservare le reazioni del pubblico della piccola « arcade », mentre con Morris Kohn consideravo la possibilità di investire del denaro in un locale più

grande. Anche in questa, continuai ad osservare il pubblico, anche se non si poteva imparare molto da coloro che stavano guardando da una fessura, dato che i film non costituivano una base di giudizio. Dagli incassi delle varie macchine a gettone, potevamo solo accertare che il pubblico preferiva l'azione, l'amore e la comicità. Per una moneta da dieci cents, si poteva vedere uno spettacolo di quindici minuti. In genere ciò era costituito da tre brevi cortometraggi del genere che ho ricordato, ma i soggetti migliori venivano dalla Francia. Per quei tempi, i film di Georges Méliès erano eccezionali; con l'esperienza acquistata come « mago », Méliès aveva inventato dei trucchi che donavano a molti suoi film un gusto di favola. Tra questi, il più popolare era « Cenerentola ».

Ammiravo molto Méliès e più tardi cercai di lui in Francia, ma quel genio primitivo era misteriosamente scomparso finchè riapparve alcune diecine di anni dopo, quando fu visto vendere giornali per le strade di Parigi. Conobbi però un altro famoso francese, Charles Pathé, con cui passai molte ore piacevoli ed istruttive a discutere il futuro del cinematografo nella sua tenuta o nei suoi Studios.

Nel cinema « Crystall Hall » di solito mi sedevo nella sesta fila dallo schermo. Molti, fra il pubblico, rimanevano per più di uno spettacolo e quelli, che sedevano vicino a me, avranno certamente pensato che fossi la persona più sfaccendata di New York, oltre a concludere forse che la mia mente vacillasse dato che passavo la maggior parte del tempo a guardare le faccie degli spettatori e, talvolta, mi voltavo addirittura per osservare quelli dietro a me. Il pubblico di un cinema è molto sensibile: con un pizzico di esperienza si potevano vedere e « sentire » le loro reazioni ad ogni dramma e ad ogni commedia. Si poteva riscontrare la noia — anche senza commenti o mugolii — con la stessa certezza con cui le risate indicavano soddisfazione.

Lasciatemi che approfitti di quest'occasione per rassicurare quegli spettatori al cinema Paramount di New York che siano stati o saranno un poco colpiti dalla vista di un attempato vicino che sembra abbia acquistato il biglietto solo per mettersi a sedere. E' vero che ormai sono divenuto un osservatore molto abile tanto da aspettare l'inizio del film, prima di cominciare la mia opera. Mi basta appena un'occhiata al film, dato che l'ho visto in precedenza nella saletta di proiezione al nono piano dell'edificio.

Ma in una saletta, per quanta esperienza si possa avere, nessuno può scommettere quale sarà la reazione del pubblico; ed è strano come si possa sbagliare. In genere, prima di visionare il film a New York, il produttore e il regista — e forse anche qualche attore — hanno già sofferto dei momenti di terrore durante qualche proiezione di assaggio ed effettuato dei cambiamenti. Dalle osservazioni del pubblico, si deducono il miglior modo di lanciare il film, la spesa relativa e i dettagli del genere; può darsi, però, che rimandiamo il film a Hollywood per migliorarlo.

Ogni giorno cerchiamo di seguire e di prevedere i desideri del pubblico; visioniamo i film della concorrenza nella nostra sala privata, ma io mi sento sempre a disagio se non acquisto il mio biglietto in un qualsiasi cinema e seguo la vicenda del film insieme al pubblico. Mezzo secolo fa, seduto su una dura seggiola del Crystal Hall, sentii la potenza del film *The Great Train Robbery* di Porter, ma non potevamo proiettarlo tutti i giorni e così la società Edison lasciò che Porter realizzasse delle imitazioni del suo capolavoro. Anche altre società lo onorarono emulandolo, ma non ci furono altri cambiamenti degni di nota.

Io ero, comunque, convinto che il cinema avrebbe avuto uno splendido futuro. Accanto alla « arcade » della 14ma Strada, c'era un negozio libero che avrei voluto trasformare in un cinema a livello stradale. I miei soci sostenevano che un nuovo cinema avrebbe danneggiato gli incassi del Crystal Hall: essi non capivano che i locali potevano essere raggruppati, come lo sono oggi in Times Square a New York. Presi il locale in affitto, ma per il momento non vi apportai alcuna modifica.

Trovavo che l'industria dello spettacolo mi attirava molto. Quelli fra noi che divennero produttori di film, provenivano dai mestieri e dalle professioni più disparate: erano pellicciai, illusionisti, macellai, costruttori di caldaie. Per questo, spesso gli « snob » ci prendevano in giro, eppure una cosa è certa: ognuno di noi che raggiungeva il successo, era uno « showman » nato ed una volta entrato nell'ingranaggio dello spettacolo non lo avrebbe più abbandonato. La produzione dei film è sempre stata un'impresa rischiosa ed avversata da un'enorme concorrenza. Era naturale, per uno « showman », di trovarsi con le spalle al muro, di essere travolto e calpestato, ma il giorno dopo appariva di nuovo come se niente fosse accaduto. Questo è successo anche a me, sono orgoglioso di dirlo.

Ricordo la gioia che provai nel procurarmi in Europa una zingara chiromante di cera per la « arcade » della 14ma Strada. Questo manichino, che battezzammo Esmeralda, dette lo spunto ad un aneddoto che narrava come fossi riuscito ad arrotondare i miei guadagni scrivendo i testi degli oroscopi della chiromante sul tipo di quelli che si trovano stampati sui cartoncini delle macchine a gettone o nei dolci di mandorle che vendono i restaurant cinesi a New York. Questo aneddoto venne riferito da Cecil B. De Mille al banchetto che mi fu offerto a Hollywood per il mio ottantesimo compleanno. Con la sua nota abilità nel romanzare gli aneddoti, De Mille lasciò capire che io correvo ancora ogni mattina in una panetteria cinese per rifornirmi di oroscopi. Ma in questa leggenda c'è qualcosa di vero.

Mi trovavo in Europa, credo a Zurigo, quando vidi nel gabinetto di un medico alcuni arti di cera, foggiati da un artigiano abitante in montagna. Mi venne l'idea di una chiromante di cera; l'artigiano non aveva mai costruito manichini meccanici, ma dopo averci riflettuto decise di ideare una chiromante in cera che, con una moneta da un centesimo, si voltasse e scegliesse un foglietto da un vassoio. Riuscì una meraviglia ed il manichino vestito alla zingara con uno scialle sulle spalle sembrava di carne ed ossa, seduto nella sua gabbia di vetro.

La zingara ebbe un enorme successo alla « arcade ». Il direttore del locale, Emil Shauer, si divertiva a scrivere gli oroscopi. Era un uomo di molta cultura che aveva molto viaggiato e più tardi doveva organizzare la distribuzione all'estero dei nostri film. Ma la sua occupazione preferita era lo scrivere gli oroscopi: poco tempo fa, sua moglie Julie — una delle sorelle Kaufman — mi raccontò che Emil spesso la svegliava a notte alta per chiederle il parere su di una nuova « gemma » che aveva appena composto.

Molti anni più tardi, quando ormai i nostri affari si erano allargati, un cinese entrò nel nostro ufficio di New York con uno di quei foglietti che portavano sul retro il nome dell'« arcade » ed il numero del brevetto. Egli era riuscito a rintracciarne l'origine e ne chiedeva degli altri per metterli nei dolci di mandorle. Passavo di lì proprio in quel momento e lo indirizzai da Emil Shauer, il tesoriere della società. Emil lo ricevette con cortesia e gli confermò che era l'autore di quell'oroscopo, ma che ormai egli aveva abbandonato una tale attività; riuscì a scovare il nome di una

società che vendeva simili articoli ed il cinese se ne andò ringraziando. Quando, poco più tardi, mi recai nell'ufficio di Emil lo trovai seduto alla scrivania con lo sguardo fisso nel vuoto. Un mio rigoroso interrogatorio l'obbligò a confessare che gli era venuto in mente un paio di oroscopi. Credo che gli fosse dispiaciuto di aver lasciato andare il cinese.

Non molto tempo fa, mentre stavo camminando per la Sesta Strada a New York, feci uno strano incontro. Mi trovai faccia a faccia con Esmeralda: stava seduta nella sua gabbia di vetro, un po' consumata dal tempo, all'ingresso di un'« arcade ». La parte meccanica era stata cambiata e dovetti far cadere due centesimi prima che rispondesse così:

Il diavolo col suo forcone è in movimento.
Il diavolo ti prenderà se non stai attento.
Ha posto le tentazioni dovunque andrai.
Sii forte, risoluto e non ti dannerai.

Mi toccai il cappello, accennando un saluto e me ne andai, pensando che Emil Shauer avrebbe voluto forse ritoccare un poco quei versi prima di darli alle stampe.

Ma sto di nuovo saltando gli anni e sarà bene tornare a quel negozio vuoto che avevo affittato. Come attività secondaria, William A. Brady aveva acquistato i diritti per New York dei « Viaggi Hale » una iniziativa realizzata da George C. Hale, già capo dei pompieri di Kansas City. Lo spettacolo aveva avuto successo anche alla Esposizione di San Louis del 1903. Hale aveva costruito un cinema dalla sagoma di una tipica carrozza ferroviaria dell'epoca: la maschera era vestita da controllore e lo spettacolo si chiamava « I Viaggi Hale negli Scenari del Mondo ». Si udiva un fischio, suonava una campana, il treno vibrava e sullo schermo venivano proiettate le immagini in movimento di montagne, canyon, alberi ed altre simili vedute. Il pubblico aveva veramente l'impressione di viaggiare e molti film erano stati ripresi sulla piattaforma posteriore di un treno in movimento.

Quando, moltissimi anni più tardi, vidi il Cinerama, mi misi a ridere. Al mio compagno sorpreso, dovetti spiegare che mi pareva di essere ritornato ai « Viaggi Hale ».

Billy Brady, come lo chiamavano gli amici, stava cercando un locale adatto nella 14ma Strada e venne attratto dal negozio che avevo preso in affitto. Fu obbligato quindi a venire da me ed avemmo molti scambi di idee: io ero riluttante a cedere il locale e,

d'altra parte, lo spettacolo rappresentava solo una piccola parte degli interessi di Brady. Il risultato fu che unimmo le due attività ed io ebbi l'incarico della iniziativa con l'intesa che avrei riferito ogni tanto a Brady sull'andamento degli affari. Se questi avessero reso dei quattrini, tanto meglio, altrimenti, avrei imparato ancora qualche cosa sull'organizzazione dei cinema.

Dapprima, i « Viaggi Hale » ebbero grande successo e ne impiantammo altri a Pittsburgh, Newark, Coney Island ed in qualche altro centro che non ricordo; poi, improvvisamente, fiasco completo. La ragione era semplice: non avevamo modo di cambiare i film abbastanza spesso da attirare di nuovo il pubblico. Cercammo in ogni dove, ma non ci riusciva di trovare un numero sufficiente di film di quel genere particolare e cominciammo a perdere i denari investiti. Brady voleva chiudere, ma io credevo di saperne più di lui, data la mia esperienza di pubblico e per averne discusso con gli spettatori all'uscita del cinema. Brady, invece, non lo aveva mai fatto: malgrado fosse un uomo in gamba, a quell'epoca della sua carriera avrebbe preferito morire che essere sorpreso in un cinema da qualcuno dei suoi amici.

Proposi di dedicarci ai film veri e propri, abolendo gli addobbi ferroviari e volli fare una prova, con *The Great Train Robbery*. Appena il « treno » arrivava al Monte Bianco o sopra il Gran Canyon, facevo fermare la proiezione sostituendo il film con quello di Porter. Subito, l'interesse del pubblico aumentò.

Brady accettò la mia proposta a patto che il suo nome non figurasse. Ormai era stata coniata la parola « Nickelodeon » che credo sia stata inventata da John P. Harris e Harry Davis per il loro piccolo cinema di Pittsburg unendo la parola « Nickel » moneta da 10 cents, con « odeon », che in greco significa teatro. Il nuovo vocabolo ebbe subito fortuna e talvolta venne cambiato in « Nicolet » o « Nickelet ». La grande popolarità di questo sistema si ebbe negli anni 1905 e 1906, ma il nostro « Crystal Hall » da un centesimo era stato un pioniere. Nessun dubbio che la parola « Nickelodeon » sia stata un fattore importante anche se temporaneo nella crescita dell'industria cinematografica.

Noi, comunque, ignorammo quella voce e chiamammo la nostra nuova impresa « Comedy Theater ». Non potevamo d'altra parte chiamarla Nickelodeon se poi facevamo pagare un solo centesimo. Malgrado il vocabolo « commedia », il nostro maggior suc-

cesso fu il film di Porter e almeno per il momento gli affari migliorarono.

Marcus Loew si era messo a gestire « arcades » da solo ma con l'avvento del Nickelodeon si era poi dedicato ai film. Fox fece presso a poco lo stesso. Ho notato che gli storici del cinema chiamano Fox lo stirapantaloni e lo era stato davvero oltre ad essere anche un attore. Aveva ottenuto un certo successo, infatti, nei pressi della 14ma Strada con un numero chiamato « I Fratelli Schmaltz ». Egli impiantò anche un noleggio di film, il che pochi anni dopo doveva dimostrarsi importante per l'industria cinematografica.

Purtroppo, il pubblico cominciò a perdere interesse al film verso il 1907-8; era ormai superato il senso della novità ed i produttori seguivano un sentiero obbligato. Ci furono degli attacchi da parte di ministri e di riformatori, anche il famoso *The Great Train Robbery* era un film avventuroso e di conseguenza fu messo alla pari con i romanzetti da due soldi. Avevamo abolito le commedie scollacciate, malgrado se ne producessero e se ne proiettassero molte. Marcus Loew non ebbe più fiducia nei film e si dedicò quasi interamente al varietà; altri esercenti fecero altrettanto. Ormai i film erano considerati come dei riempitivi per far uscire il pubblico da una sala di varietà e far posto agli spettatori successivi. Anche noi ci demmo al varietà, ma non nella misura di Loew. Ricordo in particolare una ragazzina smilza ed agile, chiamata Sophie Tucker, che cantava truccata da negro.

Fu a quel tempo che cominciai ad occuparmi di film sonori. Edison ed altri stavano lavorando, con discreto successo, alla ricerca di mezzi meccanici per giungere alla sonorizzazione del film. Paragonandomi ad uno di quei vecchi mugnai che adopravano l'uomo anzichè la macchina per muovere il mulino, trovai una soluzione assai semplice al problema: piazzai degli attori dietro lo schermo. Ricordo che uno di questi era Lowell Sherman, che doveva poi divenire un astro di Broadway. Si adoprava un dialoghista per studiare i film e preparare le battute per gli attori, cercando di sincronizzare le parole con l'azione. Gli attori — cinque o sei, in tutto — si regolavano seguendo l'immagine che traspariva rovesciata dallo schermo. La trovata ebbe successo, tanto che il circuito Keith la sfruttò per lanciare i propri locali, ma, in tutto, durò solo un paio di anni e per la stessa ragione per cui erano naufragati i « Viaggi Hale »: non si trovavano abbastanza film che si prestassero ad essere dialogati, dato che allora non si producevano su

misura, ed una volta esauriti i soggetti adatti, eravamo spacciati.

Ormai Marcus Loew si espandeva rapidamente ed io ebbi molti affari con lui, fino a diventare tesoriere nella sua società fin dalla fondazione. Non eravamo però tipi da starsene a contare i guadagni: giravamo giorno e notte per New York e, la sera tardi, come ho già detto, andavamo a cenare da Shenley insieme a Brady, gli Shubert, gli Schenk e gli altri.

Anche i miei due figli, Mildred ed Eugene, avevano degli incarichi nei cinema: dovevano, ad esempio, ripiegare i sedili passando da una fila all'altra. Mia figlia mi ha confessato che, ancor oggi, pur essendo vestita da sera per un « gala », istintivamente, mentre esce dalla fila, si mette a ripiegare i sedili.

Misi alla direzione del Comedy Theater mio cognato, Al Kaufman, trasferitosi da Chicago. Egli doveva avere un ruolo importante nello sviluppo del film a soggetto. Malgrado fosse nato nella fattoria del pioniere Kaufman, Al a vent'anni non sembrava davvero indicato ad arare la terra. Smilzo e molto elegante, Al portava il bastone, un cappello grigio perla e le ghette dello stesso colore. Prima di diventare direttore di cinema, si era divertito a fare l'imbonitore di un Luna Park a Coney Island.

Al era un tipo cui capitavano ogni giorno avventure a dozzine, alcune addirittura fantastiche ma nessuna prevista. Le cose più strane succedevano ad Al; più tardi a Hollywood divenne grandissimo amico del famoso comico Wilson Mizner, di Mack Sennett e dei grandi clowns delle Commedie Keystone. Se non avessi visto i tipi che circolavano intorno ad Al, non avrei creduto a quelli raccontati da Damon Runyon.

Il Comedy non era un cinema di gran classe, anzi le maschere portavano gli sfollagente. Al fu non poco sorpreso quando arrestarono per l'assassinio di Herman Rosenthal, il noto biscazziere, un paio di affezionati spettatori. Si chiamavano Gyp the Blood (Zingaro il Sangue) e Lefty Louie (Luigi Mancino), che ogni tanto lasciavano le loro ragazze sotto l'occhio vigile di Al mentre se ne andavano per i fatti loro. Ma uno dei clienti preferiti di Al era un « duro » chiamato Dutch Mack (Mack l'Olandese); i due si conobbero in circostanze alquanto curiose. Dutch una sera capitò al cinema e spiegò che lui ed i suoi amici pretendevano di vedere il film senza pagare. Senza esitare, Al allungò un pugno con quanta forza aveva e fu fortunato, perchè Dutch cascò per terra e le maschere lo buttarono fuori del cinema.

Poco dopo, un paio di signori dall'aspetto feroce si avvicinarono ad Al, che lanciò un segnale ai rinforzi; ma i due gentiluomini erano di buon umore. Svelarono ad Al che si era trattato di Dutch Mack, il quale avrebbe potuto appoggiare un pollice sulla fronte di Al e letteralmente macinarlo in polvere fino a fargli attraversare il pavimento. Ma Dutch aveva ammirato la sua spavalderia e poco dopo, egli stesso arrivò e, fatte le necessarie presentazioni, i tre offrirono protezione ad Al contro i « portoghesi » di qualsiasi genere.

Una sera, Al era alla cassa quando una ragazzina dai riccioli d'oro si avvicina per comprare un biglietto. « Quanti anni hai? » le chiese Al, dato che la legge proibiva l'ingresso ai minori di sedici anni che non fossero accompagnati da un adulto. « Sedici » gli rispose la ragazzina.

« Vai a prendere tua madre — Al le disse — Non dimostri sedici anni ».

La ragazza si risentì: « Senti questa. Ho sedici anni e per di più stai proiettando il mio film proprio in questo momento » ed indicò quei primitivi affissi gialli che riportavano la sua immagine. « Lavoro per la Biograph, qui vicino, e fanno uscire i film tanto presto che non riesco mai a vedere i miei. E voglio vedere questo proprio ora ».

Al si strinse nelle spalle: « So che sei nel film — ammise — ma non m'importa se sei Miss Biograph, qui non puoi entrare senza una persona più anziana che ti accompagni, perchè penso tu sia minore di sedici anni. I poliziotti chiuderebbero il locale ».

Mary Pickford serbò rancore per l'incidente e quando vide Al, alcuni anni più tardi, gli rinfacciò l'incidente. In effetti, Al era un appassionato, come me, della ragazzina che la Biograph indicava semplicemente come « La piccola Mary ». La sua fotografia era appesa nel piccolo ufficio del Comedy, al quale si accedeva per una scala a pioli.

Molti anni più tardi, a Hollywood, quel caratterino di Mary durante le mie assenze non lasciava entrare nessuno dell'ufficio commerciale nel luogo dove lei « girava » ad eccezione di Al.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong - *traduzione di VIERI NICCOLI*
Copyright by Adolph Zukor, 1953 - Ediz. originale: G.B. Putnam's Sons, New York
La prima puntata è stata pubblicata su « Bianco e Nero » Anno XVII, n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

Vita del C. S. C.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, fondato a Roma nel 1935, è un Ente di Stato, e come tale dipende dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo. Presidente del Centro è il professor Michele Lacalamita, che è stato insediato nella sua carica il 15 luglio 1955.

Quanto alla fisionomia precipua del Centro, esso è anzitutto una università del cinema e, in secondo luogo, un Ente di servizio a disposizione delle esigenze culturali, artistiche, professionali e tecniche del mondo cinematografico.

Durante l'anno 1955-56, sono stati attuati un riordinamento scolastico e dei servizi culturali e amministrativi, allo scopo di garantire tale fisionomia e funzione del Centro e di evitare, quindi, che la sua attività venga subordinata ad esigenze di parte.

L'attività del Centro è volta principalmente a rinvigorire e sviluppare la sua specifica funzione culturale come scuola e come punto di incontro degli esponenti della cinematografia, e a dare organica e giuridica sistemazione alla normalizzazione amministrativa, promossa dalla gestione commissariale. Tale attività si muove quindi in due direzioni: in quella scolastica, per quanto riguarda le funzioni di tirocinio, di rinnovamento e di rifornimento dei quadri della cinematografia italiana; in quella di punto d'incontro degli esponenti della creazione e della cultura cinematografica, della tecnica, ecc.

Riordinamento scolastico

Il Centro Sperimentale, come scuola di cinema, è stato più volte oggetto di ammirazione da parte delle delegazioni straniere che l'hanno visitato (USA, Gran Bretagna, URSS, Francia, ecc.)

Sono usciti dal Centro contribuendo efficacemente allo sviluppo ed al successo della cinematografia italiana, registi e sceneggiatori come Germi, Zampa, De Santis, Cottafavi, Antonioni, Cerchio, Chiari, Tellini, Trieste, Maselli, Sala, Quilici; operatori come Nebiolo, Schiavinotto, Gregorig, Barzari; Ventimiglia, Racca; attori e attrici come Alida Valli, Carla del Poggio, Adriana Benetti, Elli Parvo, Jone Salinas, Luisella Beghi, Elena Zareschi, Clara Calamai, Mariella Lotti, Andrea Checchi, Otello Toso, Vittorio Duse, Alfredo Varelli, Massimo Serrato, Ugo Sasso, Nino Crisman, Carlo Bressan, Michele Riccardini, Liliana Tellini, Flora Cambi, Domenico Modugno, Antonio Cifariello, ecc.

Particolari condizioni di privilegio vengono fatte agli allievi ammessi a frequentare il Centro: insegnamento e tirocinio gratuito, borse di studio e

l'assunzione obbligatoria nei ruoli tecnici e artistici di ogni produzione cinematografica italiana di due allievi diplomati dal Centro dal 1950 in poi, sancita nell'art. 6 della nuova legge sul cinema.

E' chiaro che queste provvidenze legislative impegnano moralmente il Centro ad una più rigorosa qualificazione professionale, che consenta un effettivo, organico inserimento dei diplomati od un progressivo rinnovamento dei quadri del cinema.

Anno scolastico 1956-57

Gli allievi che frequentano i corsi professionali del Centro sono quest'anno 120. Alla maggioranza, che è costituita da italiani, si affiancano parecchi stranieri, che provengono da varie parti del mondo. Gli ammessi ai corsi, dopo aver superato appositi concorsi, vengono avviati con rigoroso metodo alla qualificazione professionale, sia mediante l'insegnamento tecnico nella scuola, sia mediante il tirocinio pratico negli stabilimenti.

I Corsi si suddivono in *professionali* (regia, recitazione, direzione della produzione, scenografia, ottica, fonica, costume, con insegnanti titolari e responsabili dei singoli corsi; ed in *integrativi* (critica estetica, storia del cinema, storia dell'arte, storia della musica, lingue straniere, comportamento e relazioni umane, ecc.). Quelli di regia e recitazione da biennali sono stati trasformati in triennali. Durante il primo anno vengono impartite agli allievi le nozioni generali, nel secondo si mira alla specializzazione professionale e allo sviluppo delle attitudini specifiche, durante il terzo all'applicazione pratica degli allievi registi ed attori sotto la guida dei massimi registi italiani che, uno per mese, curano la supervisione dei film-saggio realizzati nel corso dell'anno scolastico.

Dei 120 allievi che frequentano i corsi del Centro, 80 sono italiani e 40 sono uditori stranieri (provenienti da Svizzera, Sud Africa, Spagna, Giappone, Cuba, Germania, Israele, Argentina, India, Francia, Inghilterra, Cina, Grecia, Egitto, Jugoslavia, Olanda). Sono iscritti al primo anno 50 allievi italiani, suddivisi nei seguenti corsi: recitazione (20 allievi), regia (9 allievi), direzione di produzione (7 allievi), ottica (4 allievi), fonica (4 allievi), scenografia (3 allievi), costume (3 allievi). Gli allievi italiani che frequentano il secondo anno di corso sono 30.

Professori, metodo di insegnamento, dispense

I docenti del Centro sono:
regia e recitazione - Alessandro Blasetti, Renato Castellani, Luigi Comencini, Federico Fellini, Giorgio Prosperi, Roberto Rossellini e Carlo Tamberlani;
direzione di produzione - Valentino Brosio;
scenografia - Virgilio Marchi;
ottica - Gaetano Ventimiglia;
fonica - Gino Parolini e Libero Innamorati;
costume - Alessandro Manetti;

estetica - Mario Motta;
storia dell'arte - Brunello Rondi;
legislazione sulla cinematografia - Antonio Ciampi;
economia cinematografica - Enrico Giannelli e Fiorentino Archidiacono;
storia del cinema - Giulio Cesare Castello;
storia del cinema con proiezioni - Fausto Montesanti;
montaggio - Maria Rosada;
scenotecnica - Antonio Valente;
esercitazioni in teatro - Angelo D'Alessandro;
musica - Leone Massimo;
danza - Raja Garosci;
educazione fisica ed equitazione - Renato Mangini;
cultura generale e cinematografia - Guido Cincotti;
dizione - Dina Perbellini;
trucco - Euclide Santoli;
amministrazione - Antonio Giurgola;
servizi tecnici - Romano Mergé;
lingue straniere - Domenico De Gregorio;
effetti scena - Paolo Volta;
ripresa ottica - Carlo Nebiolo;
sensitometria - Libero Innamorati;
fotochimica - Lamberto Prioreschi;
tecnica del colore - Giulio Monteleoni;
materiali sensibili - Guido Marpicati;
laboratorio - Adriano Taloni;
fotometria ed elettrotecnica - Romano Mergé;
tecnica delle riprese a colori - Giorgio Luppi.

Il Consiglio dei Professori — composto dai Professori titolari del Centro, dal Direttore, e presieduto dal Presidente — si riunisce mensilmente per coordinare al massimo tutti i corsi secondo un metodo unitario: dalla informazione e teoria, alla tecnica e all'uso degli strumenti espressivi in rapporto al linguaggio cinematografico, alla individuazione e formazione del gusto per lo sviluppo della personalità dell'allievo. E' intento del C.S.C. educare gli allievi al lavoro in comune, senza il sacrificio del contributo personale dei singoli, ma nella collaborazione costruttiva.

Ciascun professore ha notificato, all'inizio dell'anno scolastico, il programma che intende svolgere nel proprio corso durante l'anno accademico. La più importante realizzazione raggiunta consiste nella preparazione e pubblicazione, in gran parte già avvenuta, delle dispense di ciascuna materia, per permettere che gli allievi trovino in esse un punto di riferimento e la possibilità di ritornare su quanto è stato detto durante le lezioni. La pubblicazione delle dispense offre infine la possibilità di creare un « corpus » di pubblicazioni, che possono avere un valore fondamentale in una materia così nuova come quella della cinematografia. Alla pubblicazione delle dispense seguirà quella dei volumi.

E' stato già pubblicato il volume « Manuale del produttore del film »,

che ha ottenuto un riconoscimento anche al di fuori del Centro, con l'assegnazione del « Premio Napoli ».

Con tale riordinamento delle strutture e del metodo scolastico, il Centro intende contenere l'inflazione di improvvisatori e di incompetenti che danneggia la cinematografia italiana, e intende altresì diplomare allievi i quali, oltre ad essere ben preparati sul piano teorico, siano anche pienamente in possesso della tecnica del mestiere. La scuola del Centro vuole essere una scuola di leve cinematografiche che sappiano lavorare consapevoli della durezza e degli ostacoli di lavoro, e siano capaci di non sacrificare ad essi quello che vogliono esprimere: coordinamento funzionale dei corsi, più lenta ed accurata selezione dei candidati, disciplina degli studi e costante indagine delle doti degli allievi fino al diploma, sono gli strumenti di garanzia per raggiungere questa più rigorosa e pratica qualificazione professionale.

Metodo di reclutamento degli allievi

Anche il metodo di reclutamento degli allievi del C.S.C. ha subito sostanziali modifiche. La istituzione dei Centri regionali di cultura cinematografica, in applicazione dell'art. 2 della legge 1942 — attraverso i corsi informativi, le Mostre retrospettive da essi organizzati, o affiancati, o coordinati, o attraverso le attività dei ridottisti — e il Concorso nazionale soggetti cinematografici hanno tra i loro scopi quello di individuare spiccati talenti ed autentiche *vocazioni* cinematografiche. Ferma restando, quindi, la possibilità di ammissione diretta dei candidati, il Centro si ripromette che buone segnalazioni provengano dai Circoli del Cinema, dai Cineforum, dai C.U.C., dalla Federazione dei cineamatori, dal Segretariato degli « *Incontri della Gioventù* ». Sono questi gli organismi più qualificati a scoprire elementi idonei, e ad essi il Centro si è particolarmente rivolto.

Al reclutamento allievi è stata inoltre, e con grande impegno, interessata la produzione (Enti controllati dallo Stato, A.N.I.C.A., Gruppo Nazionale Produttori) e le categorie professionali, per la segnalazione di aspiranti e per la istituzione di borse di studio in favore dei meritevoli. Le speranze riposte, in questi ultimi tempi, dal mondo cinematografico sul C.S.C. ed i mezzi dal Centro predisposti per una rigorosa qualificazione degli allievi, sono una premessa concreta per rapporti di effettiva collaborazione tra quadri artistici, tecnici e professionali e produzione.

Riordinamento dei servizi culturali

La scuola non è che un aspetto, se si vuole il principale, dell'attività del C.S.C. Anche la legge istituzionale lo ricorda e sottolinea assai chiaramente. Il Centro è istitutivamente destinato a diventare il maggior organismo culturale cinematografico, ed ha perciò ottenuto di essere presente, tramite suoi rappresentanti, ovunque siano da sostenere i diritti della cultura, della tecnica e dell'arte cinematografica. il C.S.C. è già rappresentato infatti nell'UNESCO, nella Commissione consultiva per la cine-

matografia, e in quella consultiva delle « *Settimane* » o delle Mostre Internazionali, nella Mostra di Venezia, nei consigli delle Cineteche, ecc.

Corsi popolari di cultura cinematografica

Durante l'anno accademico 1955-'56 il Centro Sperimentale di Cinematografia, nello svolgimento della sua azione esterna di diffusione della cultura cinematografica, ha intrapreso una serie di contatti e di iniziative in due direzioni: *a*) Associazioni nazionali dei Circoli del Cinema; *b*) cattedre popolari di cultura cinematografica. Per quanto riguarda il punto *a*), come risultato di un'azione mediatrice del Centro Sperimentale, le Associazioni nazionali dei Circoli del cinema si sono riunite in un Comitato di coordinamento unitario, attraverso il quale è stata normalizzata l'attività ed il funzionamento di quelle Associazioni. E' stata inoltre emanata una nuova circolare, sostitutrice delle cinque circolari esistenti in precedenza, per la regolamentazione delle proiezioni nei Circoli del Cinema. A questo proposito, è necessario osservare che i benefici risultati delle iniziative del C.S.C. nei riguardi dei Circoli del Cinema sono stati però sminuiti da alcune remore esistenti nelle impostazioni delle singole Associazioni. Si tratta di vizi o politicistici o filologici, che impediscono una effettiva apertura da parte di talune Associazioni sulla reale consistenza dei problemi riguardanti la diffusione della cultura cinematografica. Recentemente, il Cineforum Italiano ha ritirato la propria adesione al Comitato di coordinamento.

Per quanto riguarda il punto *b*), sono state istituite dal Centro alcune cattedre popolari per l'incremento della cultura cinematografica e per la diffusione della conoscenza dei problemi storici ed educativi del cinema nelle seguenti località: Eboli in Lucania, Thiesi e Bornova in Sardegna, Andria in provincia di Bari, Guspini in Sardegna, Circolo Donna Olimpia in Roma, Arpino, Castellammare di Stabia, Vibo Valentia, Mazzara del Vallo, Sala Clemson (6 corsi) e Sala Cinematografica U.S.I.S. a Roma, Montecono di Ugovizza, Piano di Falzarego, Pian degli Ontani, Monte Leco, Monte Petrone, Pescopennataro, Acerno, Fago del Soldato, Linguaglossa, Bon e Melo. Tali cattedre, esperimentate per la maggior parte in sedi tipicamente contadine ed operaie, con la collaborazione delle autorità amministrative locali, hanno trovato un ampio consenso da parte delle popolazioni. La partecipazione alle proiezioni ed alle successive discussioni, oltre a dimostrare l'efficacia dell'iniziativa rispondente ad una effettiva richiesta, ha indicato una sicura metodologia per la diffusione della cultura cinematografica. I risultati di queste esperienze sono stati raccolti in opuscoli, attualmente in via di pubblicazione. L'indicazione precisa che se ne può trarre è che la necessità di contatti e di iniziative riguardanti la diffusione della cultura cinematografica deve venire soddisfatta con un organico programma. Richieste in tal senso sono pervenute al C.S.C. da: Messina, Parma, Vicenza, Trieste, Verona, Venezia, Pistoia, Firenze, Napoli, Pisa, Frascati, Lucca, Bari, Torino (due richieste), Roma (due richieste), Genova, Milano (due richieste), Alatri, Potenza, Pescara, Livorno, Sassari, Bologna, ecc. Di

qui il compito di organizzare le iniziative rispondenti alle richieste illustrate. Tra queste, particolare importanza ha l'istituzione dei « *Centri regionali per la diffusione della cultura cinematografica* ». Questi « *Centri regionali* » hanno la funzione di prendere contatti con gruppi di fatto, e — in collaborazione con essi — di realizzare le iniziative riguardanti cicli di proiezioni, conferenze, dibattiti, ecc.

Seminario per la formazione dei direttori dibattiti

In particolare, è stato organizzato e si è svolto nei giorni scorsi a Roma un *Seminario di studi* per la formazione dei responsabili dei Centri regionali e dei dirigenti di dibattiti. Inoltre vengono preparati *Corsi di cultura cinematografica* composti da un ciclo organico di film (raccolti secondo un criterio storico-culturale) e da schede critico-informative sul ciclo in generale e sui singoli film. Per ogni corso di cultura cinematografica sono inoltre disponibili relatori che illustrino i film e relatori per dirigere i dibattiti.

Parallelamente ai *Corsi di cultura cinematografica* è stata predisposta un'attività di inchieste sul rapporto cinema-pubblico allo scopo di determinare un allargamento e una diffusione dello studio e della conoscenza del pubblico cinematografico. Ci si propone per mezzo di queste inchieste:

a) di rilevare scientificamente l'intensità e la direzione dell'attenzione del pubblico verso lo spettacolo cinematografico;

b) di individuare le componenti di validità dello spettacolo cinematografico;

c) di ricercare il rapporto cinema-società;

d) di studiare e ricercare la portata (ed i limiti) del mezzo cinematografico come strumento di educazione;

e) di studiare e ricercare l'influenza del cinema sui ragazzi ecc.

Tale attività è collegata ai « *Corsi di cultura cinematografica* » e ai « *Centri regionali per la diffusione della cultura cinematografica* ».

Sono state predisposte inchieste sul rapporto cinema-pubblico in località da determinarsi nelle seguenti regioni, a seconda delle zone e delle categorie sociali: Lombardia, Veneto, Emilia, Toscana (Scarperia, prov. di Firenze, in corso di effettuazione), Sardegna, Lucania.

Piano di attività editoriale del C.S.C.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha varato alcune iniziative editoriali tendenti a incrementare la conoscenza dei problemi cinematografici, sia nell'ambito del Centro stesso che in un vasto ambiente culturale e popolare interessato al fenomeno cinematografico.

E' da rilevare come nel campo della divulgazione della cultura cinematografica vi sia ancora un linguaggio che si rivolge ad un numero limitato di persone per cui il problema di comprensione della tecnica e della stessa arte del film, rimane appannaggio di una *élite*, la quale, anche se nutrita

rispetto a similari ambienti che si occupano in Italia di cose di teatro, di musica e letteratura, risulta sempre troppo ristretta.

Si è ravvisata quindi la necessità di svolgere un'azione editoriale in triplice direzione: in *direzione divulgativa,* con la pubblicazione di opuscoli che, su una solida base scientifica, riescano a diffondere i problemi della storia e della cultura del cinema tra i ceti più diversi come ausilio informativo dei Corsi di cultura cinematografica; in *direzione sociale,* con la pubblicazione di opere straniere e con la elaborazione di inchieste italiane che si propongano lo studio del problema dei rapporti tra cinema e pubblico; in *direzione scientifica,* con pubblicazioni aggiornate e sistematiche delle principali questioni tecniche e artistiche.

Alla realizzazione editoriale delle collane sono chiamati i più preparati o impegnati uomini del cinema italiano, che offrono garanzia di attenta e corretta ricerca culturale e di rigorosa impostazione scientifica.

Filmlexicon degli autori e delle opere

Il Centro Sperimentale per la Cinematografia sta preparando una enciclopedia generale internazionale del cinema (in tre volumi), in collaborazione con una nota casa editrice. L'opera si intitolerà « *Filmlexicon degli autori e delle opere* », e comprenderà un dizionario biografico di tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione cinematografica in tutti i paesi del mondo, dalla nascita del cinema ad oggi (registi, produttori, attori, operatori, scenografi, soggettisti e sceneggiatori, costumisti, tecnici), e un ampio repertorio dei film più importanti della storia del cinema (con il *cast* completo, un sunto della *story,* un cenno storico critico e un bibliografia per ognuno).

« Bianco e Nero »

La rivista mensile « *Bianco e Nero* » e la collana di studi cinematografici ad essa annessa, la cui direzione è passata dall'agosto 1956 al Presidente del Centro, prof. Michele Lacalamita, si propone come obiettivo fondamentale di diventare espressione della nuova realtà del Centro, sia come scuola, che come punto di incontro degli esponenti dell'arte e della cultura cinematografica. La pubblicazione ha perciò allargato la cerchia delle collaborazioni sul piano nazionale ed internazionale.

Biblioteca e Cineteca

Il Centro Sperimentale ha inoltre riordinato la sua biblioteca, arricchendola di numerosi volumi e aprendola agli studiosi. Anche l'attività della Cineteca è stata regolamentata. Con apposita disposizione di legge il deposito obbligatorio delle copie dei film presso la Cineteca Nazionale è garantito, pena la cessazione dei premi governativi. Il reperimento dei film e la loro conservazione, sono quindi assicurati sia dal predetto disposto legislativo che da una moderna ed efficiente organizzazione di *cellari.* In

concorso con le altre Cineteche, con i Centri Regionali e con le Federazioni dei Circoli del Cinema e dei Cineforum si sono concordate e unificate le norme riguardanti la distribuzione e la proiezione dei film da archivio.

Convegni

Completa l'opera di riordinamento dei servizi culturali del C.S.C. l'organizzazione di Convegni, a livello nazionale, sui problemi di maggiore attualità.

A Bari, il 3 e il 4 luglio dello scorso anno, il Centro Sperimentale di Cinematografia ha organizzato — in collaborazione con l'Ente Maggio di Bari — un Convegno sul rapporto *cinema-Mezzogiorno,* che ha destato vivissimo interesse, e vasta eco critica sulla stampa italiana e internazionale. Nel corso dei lavori sono stati esaminati e discussi questi principali argomenti: il cinema, come elemento di cultura e di comunione sociale, viene incontro e soddisfa l'esigenza delle popolazioni meridionali di essere informate delle più vaste dimensioni storiche in cui ciascuna esistenza individuale deve realizzarsi? Il cinema soddisfa l'esigenza del pubblico meridionale di riconoscere i punti di identificazione con i suoi simili piuttosto che quelli di differenziazione? In qual modo sviluppo del Mezzogiorno e cinema si condizionano reciprocamente? Sono possibili, tra i due termini, rapporti diversi e più soddisfacenti degli attuali, e cosa si può fare per migliorarli? Nel corso del Convegno è stato constatato che i film sul Mezzogiorno non sono stati realizzati con la necessaria profondità. Si è trattato più che altro di una semplice documentazione delle condizioni di vita di quelle regioni, senza tener conto della complessità del problema e della realtà di comunità umane che sono rimaste escluse dalla più vasta comunità nazionale. Si è sentita quindi la necessità che il cinema superi gli aspetti più facili della propaganda e del folklore, per varcare le soglie di tali comunità. Si è anche discusso della educazione del pubblico cinematografico del Mezzogiorno alla comprensione dell'arte come forza di cultura civile e morale, per la formazione della mentalità e della coscienza di gran parte degli spettatori meridionali. E' stata infine auspicata l'istituzione a Bari, sotto il patrocinio dell'UNESCO e del Centro Sperimentale di Cinematografia di un Centro stabile di studio, di ricerche e di esperimenti per la conoscenza e l'interpretazione del rapporto tra cinema e aree depresse.

In autunno si sono inoltre svolti in alcune delle principali città d'Italia i *Convegni sul film della gioventù,* cui seguiranno altri sulla critica cinematografica, sulla censura, etc.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952 - Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441.